WYŻSZA SZKOŁA PEDAGOGICZNA
IM. KOMISJI EDUKACJI NARODOWEJ W KRAKOWIE

PRACE MONOGRAFICZNE

ÉTUDES MONOGRAPHIQUES
DE L'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE A CRACOVIE



Tadeusz Budrewicz

# „Lalka" Konteksty stylu

Kraków 1990
WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP

ISSN 0239-6025

# „Lalka"
## Konteksty stylu

Prace Monograficzne
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ
W KRAKOWIE

Tom 113

Etudes Monographiques
DE L'ECOLE NORMALE SUPERIEURE
A CRACOVIE

Fascicule 113

WYDAWNICTWO NAUKOWE
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ

Tadeusz Budrewicz

# „Lalka"
# Konteksty stylu

Kraków 1990
WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP

**Recenzenci**

**Prof. dr hab. TADEUSZ BUJNICKI**
**Doc. dr hab. JÓZEF BACHÓRZ**



BARBARA KIEDRZYCKA-SZATKO

(redaktor Wydawnictwa)

ROMANA HULEWICZ

(korektor)

WYDAWNICTWO NAUKOWE WSP. KRAKÓW, UL. KARMELICKA 41
Nakł. 300 egz. Ark. wyd. 12 Zam. 40-90. Cena zł 7000.—

# Wstęp

Po stu latach istnienia **Lalki** w kulturze polskiej wyraźnie odczuwa się potrzebę bliższego poznania jej stylu. Pojawiają się sądy, że o jej czytelniczej atrakcyjności stanowi tylko "urok gawędziarstwa Prusowego"[1]. Dzieje recepcji powieści pokazują, iż ten urok dostrzeżono stosunkowo niedawno. Wśród jej pierwszych czytelników tylko Kazimierz Ehrenberg zwrócił baczniejszą uwagę na styl "giętki a piękny"[2]. Twórczość Bolesława Prusa oceniano antytetycznie: chwalono wnikliwą obserwację społeczeństwa i ganiono mniemany niedowład artystyczny. W czasach, gdy za mistrza stylu uchodził Aleksander Świętochowski, uroku prozy Prusa nie dostrzegano.

Dość przejrzeć materiały, jakie dla recepcji **Lalki** zebrali Henryk Markiewicz i Edward Pieścikowski[3], by się przekonać, że nie tylko słowo "styl", ale i inne pojęcia estetyczne pojawiają się tu rzadko. Dotyczy to zwłaszcza pierwszego półwiecza tej recepcji, gdy zastanawiano się, czy **Lalka** jest arcydziełem. W reprezentatywnej dla tego okresu antologii Leokadii Ogińskiej **Bolesław Prus w oświetleniu najcelniejszych krytyków** nie ma żadnych "oświetleń" stylu[4]. Wagę stylistycznych zagadnień prozy Prusa zaczyna się dostrzegać w okresie międzywojennym, na marginesie rozważań o poglądach estetycznych autora. Kwestię tę poruszał Ludwik Włodek, a później Zygmunt Szweykowski[5], który w pionierskiej monografii **Lalki** omówił teorię literacką Prusa i ewolucję jego

twórczości od humorystycznych pierwocin po dojrzałą, bezstronną obserwację.

Codzienność, zwyczajność i "miejskość" języka pisarza podkreślali Józef Wittlin i Stanisław Wasylewski[6] i cechy te traktowali jako wartości bliższe współczesnemu czytelnikowi niż szlachecko-romantyczny styl Henryka Sienkiewicza. Ale w tym samym czasie nie analizuje się stylu **Lalki** podczas omawiania powieści w szkole[7]. Jak można się zorientować z zestawów tematów egzaminacyjnych oraz przeznaczonych dla uczniów komentarzy do **Lalki**, międzywojenne interpretacje powieści skupiały się na charakterystyce postaci i grup społecznych oraz na pierwiastkach romantycznych i pozytywistycznych w utworze. Były to często kompilacje (na granicy plagiatu), w których zagadnienia stylu pojawiały się przygodnie. Spotyka się tu sprzeczne sądy, np. w ocenie wizji, które raz są "niepospolitą ozdobą stylu", w innej zaś opinii powodują, że "siła jego stylu słabnie". Dostrzeżono wszakże operowanie kontrastem, stylistyczną odmienność pamiętnika Rzeckiego i humor, traktowany jako szczególna cecha artyzmu autora[8].

Zakrojone na szerszą skalę badania języka i stylu **Lalki** rozpoczęły się po II wojnie pracami Haliny Kurkowskiej o słownictwie i składni powieści[9]. Autorka dowodziła, że w narracji **Lalki** obowiązuje rygor konstrukcji języka pisanego, a w przytoczeniach widać luźny szyk i wykolejenia, charakterystyczne dla żywej mowy. Słownictwo powieści nie odbiega od języka samego autora, więc dziś jest nieco przestarzałe. Twierdzenie to rozwinęła Teresa Smółkowa dowodząc, iż nieco staroświecki system leksykalny **Lalki** ma jednak zaskakująco współczesną fleksję[10]. Autorka zestawiła też indeks frekwencyjny powieści, ułatwiający obserwacje stylu tekstu. Zyskawszy opinię utworu wiernie oddającego stan polszczyzny drugiej połowy XIX wieku, **Lalka** stała się materiałem do badań statystyczno-językowych tak w aspekcie porównawczym, jak

i w pracach analitycznych. Dla stylistyki szczególne znaczenie mają studia Stanisława Mikołajczaka o składni powieści[11], a także obszerne partie **Stylistyki polskiej** Haliny Kurkowskiej i Stanisława Skorupki[12]. Językowe sposoby osiągania "iluzji rzeczywistości" omówiła Teresa Skubalanka. Analizując **Lalkę** i inne teksty Prusa autorka stwierdziła, że "przy całej wielostylowości tych utworów najważniejszy nurt stylistyczny jego twórczości stanowią te cechy, które wyznaczają kategorię realizmu, codzienności i zwykłości, pokazanej jednak w niezwykłej artystycznej perspektywie"[13].

Skubalanka nawiązała do ustaleń Markiewicza i Szweykowskiego. Na tle prac lingwistycznych osiągnięcia literaturoznawców w badaniu stylu **Lalki** wyglądają jednak skromnie. Uwagę zwraca głównie cytowana praca Markiewicza, w której autor dowiódł "realizmu językowego" powieści. Na zagadnienie humoru i charakterystyki językowej postaci wielekroć zwracała uwagę Janina Kulczycka-Saloni, a także Mieczysława Romankówna w popularyzatorskiej monografii powieści[14]. Szczególne cechy stylistyczne pamiętnika Rzeckiego omówił Kazimierz Wolny[15], a sprawę konkretności stylu Prusa - Zygmunt Kozak[16]. Wielofunkcyjność stylów realistycznego, ironicznego, lirycznego, groteskowego w nowelach autora rozpatrzył Antoni Baczewski[17].

Niemożliwe wszakże, a przynajmniej bardzo trudne, byłyby prace nad tym zagadnieniem, gdyby nie podjęto studiów nad poglądami teoretycznoliterackimi Prusa i jego warsztatem pisarskim. Obok przyczynkarskich doniesień dziennikarzy[18] spotykamy tu pogłębione refleksje historyków literatury, którzy przebadali zachowane notatki Prusa do planowanej książki o teorii kompozycji literackiej. Po rekonesansowym studium Piotra Żbikowskiego poglądy estetyczne autora **Lalki** obszernie omówił Stefan Melkowski, opierając się m.in. na tych notatkach. W ostatnim czasie szereg cennych prac na ten temat ogłosił Piotr Lehr-Spławiński[19].

Praktyczne wykorzystanie koncepcji stylu Prusa w jego twórczości literackiej prześledził Edward Pieścikowski analizując poprawki, jakie autor wprowadzał do **Emancypantek**[20]. To uwalnia nas od obowiązku szerszej prezentacji zapatrywań pisarza na styl. Skreślenia w tekście **Lalki** omówił Józef Bachórz, opisując przy tym zachowane części rękopisu powieści[21].

W prezentowanej tu pracy starano się uwzględnić wszystkie wymienione kierunki badań nad stylem **Lalki**. Podstawą analiz jest tekst powieści, który zestawiono z rękopisem (około 1/3 całości), śledząc pracę autora nad stylem. Rękopis ów przechowuje Biblioteka Publiczna miasta stołecznego Warszawy, podobnie jak często tu cytowane **Notatki** o kompozycji. Badanie skreśleń (ujmujemy je w nawiasy kwadratowe), dopisków (oznaczonych podkreśleniem) i innych przeredagowań tekstu ma dla stylistyki szczególne znaczenie, gdyż ujawnia motywy wyboru jakiejś formy. Stylistyka przestaje być inwentaryzowaniem "chwytów" literackich i prowadzi do odczytania idei utworu. Dociekania tekstologiczne staramy się wiązać z tzw. gramatyką tekstu.

Książka ta nie jest monografią stylu **Lalki**. Zadaniem autora było opisanie tych elementów struktury powieści, które wydawały się szczególnie ważne dla interpretacji utworu i rekonstrukcji światopoglądu epoki. **Lalka** powstała w czasie, gdy Prus już sformułował swoje **credo** estetyczne i miał za sobą pierwsze próby opracowania teorii kompozycji. Nie zawsze był jej wierny, niemniej jest ona ciekawym dopełnieniem warsztatu twórczego autora. Analiza stylu powieści jest przeto uzupełniana teoretycznymi wynurzeniami Prusa. Podstawowy kontekst historycznoliteracki stanowią utwory powstałe w tym samym czasie i zbliżone tematyką bądź kreacją bohatera.

Nawiązujemy tu do koncepcji, które nie redukują stylistyki do językoznawstwa, ujmując ją szerzej, w kategoriach ide-

owo-estetycznych[22]. Nie wznawiając sporów o zakres badań stylistyki literackiej i językowej, odwołujemy się do prac lingwistycznych, traktujących styl jako humanistyczną strukturę utworu, zwłaszcza do socjolingwistyki i etnolingwistyki. Chodzi więc o uchwycenie uporządkowanych w jakiś sposób wartości i ich eksponentów tekstowych[23], o interpretację utworu poprzez kategorie stylistyczne. Prace interdyscyplinarne są skazane na konglomerat metod badawczych i terminologii specjalistycznej. Staraliśmy się przeto, w miarę możności, uprościć słownictwo fachowe.

Dłuższe cytaty z **Lalki** lokalizujemy bezpośrednio po przytoczeniu oznaczając liczbą rzymską numer tomu, zaś arabską - strony. Wobec braku wydania krytycznego posługujemy się tekstem opartym na edycji Szweykowskiego, a opatrzonym przez H. Markiewicza w przypisy, posłowie i aneks[24]. Z tego wydania najczęściej korzysta się w szkole, słuszną tedy rzeczą wydawało się oparcie analizy na tekście, którym się posiłkują najliczniejsi czytelnicy **Lalki**.

# Między gramatyką a estetyką

Zdaniem Haliny Kurkowskiej język **Lalki** niezbyt odbiega od mowy codziennej samego Prusa, gdyż pisarz nie cyzelował języka swych utworów w takim stopniu, jak np. Żeromski. Dowodzi tego brak zróżnicowania słownikowego między narracją a wypowiedziami postaci[1]. Dziś, przy pełniejszej orientacji w warsztacie twórczym autora, tak kategoryczny wniosek nie jest możliwy. Żeromski wyszedł z pisarskiej szkoły Prusa, nie był jednak uczniem wiernym ni pokornym[2]. Porównywanie obu pod względem stylistycznym jest ryzykownym zabiegiem, gdyż idzie o odmienne formacje światopoglądowo-estetyczne. Na podstawie poprawek w autografie **Popiołów** Stanisław Pigoń ustalił, iż Żeromskiego cechowała dążność do uściślania oraz wzbogacania i uniezwyklania obrazowości[3]. Tylko pierwsze znamię można policzyć do szkoły stylu Prusa.

Stosowniej byłoby więc mówić, że autor **Lalki** nie cyzelował języka w taki sposób, a nie w takim stopniu jak Żeromski. Wgląd w ocalałe rękopisy przekonuje, iż nawet Maria Konopnicka, utożsamiana w potocznym mniemaniu z maszynką do produkowania wierszy, mozoliła się nad wynalezieniem trafnego określenia, kreśliła i po kilka razy przeredagowywała tekst. Zachowane koperty z notatami słownikowymi, frazeologicznymi, zapisy autentycznych nazwisk chłopskich itp. pozwalają zrozumieć, skąd się bierze surowy, niemal ascetyczny, realistyczny styl jej prozy. W **Lalce** skrzypka Molinariego odwie-

dzają w hotelu damy, zasłonięte woalkami, zapewne nie na lekcje muzyki. Ku uciesze służby muzyk przyjmuje naraz trzy panie w różnych pokojach i tam je "rozwesela". Nim Prus użył tego słowa, skreślił nasuwające się mu pod pióro czasowniki "przyjmuje" i "bawi". Pierwszy, bo byłoby to powtórzenie wyrazu w bliskim sąsiedztwie, drugi, bo brakuje mu pikanterii. "Rozwesela" nie zawiera nic jawnie gorszącego, a przy tym jest dostatecznie dwuznacznym określeniem na nazwanie praktyk dalekich od wzorca moralności. Uwagę Wokulskiego w wagonie "pochłonął inny fakt". Uprzednio wpisał tu autor słowa "zwrócił na siebie", potem "zaabsorbował". Wybór ostateczny jest najlepszy: nieomal fizycznie odczuwamy skupienie wszystkich władz poznawczych bohatera na obserwacji swego stanu, całkowite zawładnięcie jego wolą. We wszystkich takich poprawkach już "w pierwszym pędzie tworzenia" (słowa Pigonia) Prus szukał wyrażenia, które trafniej oddając intencje autora, nie rozpierałoby tekstu słownikowo.

Rękopis **Lalki** pozwala uchwycić niektóre cechy języka autora, interesujące z punktu widzenia ówczesnej normy językowo-stylistycznej. W druku nie zawsze są widoczne, gdyż przeszły przez korektę redakcyjną. Dla sprawy rytmu nieobojętne więc jest, iż Prus pisał "dyjabła", "liberyja", "pasyja", "antypatyja". Tam, gdzie dziś mamy jedną sylabę, autor **Placówki** słyszał dwie, choć pewnie miał tu wątpliwości, skoro raz pisał "kalafiorów", innym zaś razem "kalafijorów" (podobnie: "fiołki" - "fijołki"). Wahał się co do pisowni "ó//u". Używał np. formy "móle" (mole) obok "sprobuje", "owdzie", "czworki"; zarazem pisał "szpicruzga" i "kłucą się" (kilkakroć poprawiał nawet "ó" na "u"). Mamy formy "dworskiem", "chłopskiem", "jednem", ale w przymiotnikowych nazwach kolorów autor raz pisał "ym", raz "em". Można z tego wnosić, że Prus był w rozterce: sztuczne przepisy od czasów Onufrego Kopczyńskiego odróżniały rodzaj męski od nijakiego w deklinacji przymiotników, zaś codzienna praktyka językowa

mówiła co innego[4]. Potoczne mówienie odzwierciedlają też formy "zmięszać" (niesłusznie przez niektórych badaczy traktowane jako typowo "kresowe" zjawisko wtórnego unosowienia, np. w języku Orzeszkowej), "ździwiony", "roździerającym", "branzoletka" (upodobnienia fonetyczne), "donóg" (łączna pisownia wskazuje tu sposób akcentowania). Pisownia typu "szezlągu" (szezlongu) czy "kląby" (klomby) dowodzi, że nawet w wyrazach obcego pochodzenia Prus stosował niezbyt staranną wymowę, bliższą chyba uzusowi niż podręcznikowym normom.

W latach osiemdziesiątych XIX wieku nasilały się głosy żądające reformy ortografii, gdyż przepisy były tu niejednolite, a nawet sprzeczne (od Oświecenia obserwujemy cykliczne, co pół wieku, zmiany obowiązującej pisowni)[5]. Ówczesnym kodyfikatorom gramatyki język Prusa wydawał się chyba zbyt bliski nieunormowanej mowie potocznej, skoro nie cytowano go w dziewiętnastowiecznych podręcznikach[6].

W działalności na rzecz kultury języka w okresie zaborów zaobserwowano dwie tendencje: integracyjną ("dążność do utrzymania ogólnopolskiego charakteru języka poprzez łączność z innymi ośrodkami polskimi"[7]) oraz antygermanizacyjną i antyrusyfikacyjną. Ich znaczenie wzrastało wraz z ilościowym przyrostem wydawnictw, zwłaszcza prasy codziennej, nastawionej merkantylnie. Czystość języka podniesiono do rangi czynu patriotycznego - znamy wspomnienia o działalności różnych kółek towarzyskich, których członkowie płacili kary za użycie mowy zaborcy. Redakcje zatrudniały specjalnych korektorów, zwykle amatorów - purystów, dopuszczających się wręcz "kryminalnych" nadużyć w stosunku do autorów[8]. Aleksander Walicki poczytywał sobie za chlubę, iż pierwszy po nazwisku wytykał twórców błędów językowych. Drukuje się wykazy barbaryzmów, tradycja krzewienia poprawności drogą opisywania błędów utrzyma się do połowy XX stulecia (A.A. Kryński, **Jak nie należy mówić i pisać po polsku**; S. Słoński, **Słownik polskich błędów językowych** etc.[9]).

Na takim tle nie dziwi fakt stopniowego inkorporowania stylistyki przez gramatykę. Teoretyczna stylistyka XIX wieku ewoluuje od retoryki do gramatyki. W obszernej recenzji wydanych w 1889 r. podręczników na ten temat Ludomir Szczerbowicz-Wiczór pisał, że z dawnej retoryki wykształciła się teoria prozy i poetyka. W nowszych czasach tylko one

"zachowały swą wartość, z charakterem przeważnie sprawozdawczym, krytycznym, w połączeniu teorii z żywiołem historycznym, jako wstęp do historii literatury; co się zaś tyczy nauki ozdobnego wysłowienia, gwoli tradycji pozostała wprawdzie tak zwana nauka stylu, składająca się ze szczupłej wiązanki określeń stylu prostego, średniego i górnego, z garstki wskazówek tyczących się czystości, jasności, harmonii wysłowienia itd., wreszcie z części wypisowej, podającej przykłady i wzory do naśladowania, ale coraz bardziej utrwala się to słuszne przekonanie, że przyswojenie tych teoretycznych przepisów nie zdoła wykształcić wybitnych mówców oraz pisarzy wytwornych, pod względem stylu wzorowych, gdyż do tego potrzeba uzdolnienia z natury czyli talentu lub geniuszu, którego w szkole ani z książek nabyć niepodobna".

W konkluzji stwierdzał:

"Tak więc stylistyka elementarna i prawie jedynie możliwa została nieodłącznym żywiołem gramatyki"[10].

August Jeske, dodawał, popełnił błąd, wydając oddzielne podręczniki do stylistyki i gramatyki.

W tym czasie Prus utyskiwał:

"Niemiecki lub francuski gimnazista umie lub może uczyć się rozbiorów logicznych, stylistyki, kompozycji, my - tylko gramatyki. Gramatyka zaś wobec na przykład kompozycji wygląda tak jak gromada cegieł wobec kursu architektury"[11].

Niewątpliwie przeceniał drugorzędne, dziś zapomniane podręczniki francuskie i nie doceniał rozwoju językoznawstwa polskiego, którego przedstawiciele starali się ukrócić samowolę krzykliwych a domorosłych "normatywistów" językowych. Sam wszakże, latami pracując nad teorią kompozycji, daleki był od normatywizmu. Planowana praca bliższa była prakseolo-

gii niż np. podręcznikowi **Stylistyki wraz z nauką kompozycji pisarskiej** Piotra Chmielowskiego[12].

Stylistyka teoretyczna w okresie pozytywizmu jest dwudzielna. Z jednej strony wspiera się na pogłębionej teoretycznie kulturze języka, z drugiej - na nauce poprawnego rozumowania i wnioskowania. W instrukcji do nauczania języka polskiego czytamy:

"Chcąc dobrze mówić i pisać, należy wprzód dobrze, czyli gruntownie, myśleć"[13].

Główną rzeczą w stylu - pouczał Roman Palmstein - jest myśl, a nie wyraz, więc i wartość stylu zależy od wartości myśli[14]. Filip Olpiński w wykładzie stylistyki oparł się na terminach z logiki; w istocie nie uczył poprawnego pisania, ale myślenia. Podobnie skonstruowany był podręcznik Dygasińskiego[15].

Gramatyczne i logiczne podstawy wypowiedzi wyczerpywały zakres instruktażowych możliwości stylistyki.

"Stylu nikogo nauczyć nie można - dowodził Dygasiński - nauczyciel powinien tylko ucznia wspierać w samodzielnym myśleniu i w porządnym wyrażaniu tegoż myślenia na piśmie. Prawideł stylistycznych nie ma, są tylko prawidła myślenia"[16].

Teofil Ziemba twierdził, że styl zależy od "rozmaitości temperamentu, a głównie od uczucia, pod którego wpływem pozostajemy"[17]. Te psychologistyczne poglądy upowszechniała redakcja "Kuriera Codziennego", informując czytelników:

"Poprawności stylu nabyć można, ale gdy ma w nim przebijać indywidualność człowieka, rzecz nie do nabycia bez udziału tej tylko indywidualności".

Zawiedzonych w nadziejach kandydatów na pisarzy pocieszano: "Książki w nauce poezji nie pomogą; miłości i poezji żadna książka nie nauczy"[18].

Wychodząc z takich przesłanek krytyka pozytywistyczna domagała się starannej indywidualizacji języka bohaterów literackich. Tu jednak zaczynały się rozterki. Z jednej strony scjentystyczne zadania literatury nakazywały dbałość o wierną dokumentację źródłową (terytorialne i środowiskowe odmiany języka), z drugiej - wymóg poprawności dotyczył nie tylko gramatyki i semantyki, ale też czystości języka, a więc zapożyczeń i prowincjonalizmów. Wydawcy **Pism** Elizy Orzeszkowej ujawnili, że warszawscy korektorzy zatrudnieni w redakcjach, tropiąc urojone rusycyzmy, "mowę tameczną, nadniemeńską, omszałą w odwiecznej tradycji swoistego piękna" zubożali i "zwielkomiejszczali"[19]. Tadeusz Żabski, śledząc przekształcenia tekstu **Placówki**, zauważył, iż Prus dążył do coraz wyraźniejszego eksponowania cech gwarowych postaci. Zmienił np. "kraj" na "ojcowiznę", "zwyciężyli wszystki" na "zbili wszyćkie", "mnie" na "me"[20].

**Lalka** nie potwierdza tak klarownej drogi. W wypowiedziach Węgiełka Prus poprawił "I jego" na gwarowe "A juści", "patrzą" na "patrzają", zarazem jednak powykreślał "se", "Jakiem" zmienił na "Kiedym", a "dziadek chodził za ptakami między hań te dęby" na "dziadek łapał ptaki między tymi dębami". Równie niekonsekwentne zmiany wprowadzono do tekstu przy składaniu: w autografie "zapamiętaj", w druku "spamiętaj" (od języka literackiego do gwary), za to szyk wyrazów kilkakrotnie przestawiono na bliższy normie kulturalnej.

Sprawa owej normy była centralnym zagadnieniem kultury języka. Już w pierwszej połowie XIX w. zwalczono pogląd, że prawodawcą może być tylko język salonów. Kryterium powszechności użycia godziło stanowiska i Onufrego Kopczyńskiego, i Mickiewicza. Różnili się jednak co do zapatrywań na granice dowolności w naruszaniu przez poetów zwyczajów językowych[21]. Romantycy uważali, że przytłumiona cudzoziemskimi wpływami prostota i naturalność języka polskiego zachowała się w mowie ludu, na niej więc należy oprzeć gramatykę.

W drugiej połowie wieku sytuacja się komplikuje, gdyż zwolennicy koncepcji języka jako żywego organizmu, upowszechnianej w pracach Augusta Schleichera i Maksa Müllera, odrzucają autorytet języka pisanego. Pisać należy tak, jak się mówi. Wzory dawnej literatury są nieaktualne, za to gwara i mowa potoczna odzwierciedlają żywy rozwój języka. Kryterium poprawności jakiejś formy może więc być tylko statystyczna przewaga jej używania[22]. Najwybitniejsi językoznawcy podzielali to stanowisko, choć z czasem łagodzili swoje poglądy i włączali się do prac poprawnościowych.

Z jednej więc strony Antoni Sygietyński uważał, iż "czystości języka i stylu" lepiej się uczyć rozmawiając z chłopami niż czytając książki[23], z drugiej - Stanisław Mieczyński pisał:

"Język książkowy, literacki powinien bezwarunkowo być wzorem dla uczniów [...]"[24].

Wtórował mu Szczerbowicz:

"Jeżeli więc za ważny czynnik wzrostu cywilizacji uznamy rozwój pojedynczych gałęzi wiedzy, wyrażający się z konieczności w piśmiennictwie, nieodbicie więc musimy językowi książkowemu, czyli literackiemu przyznać, rolę języka **par excellence** najszlachetniejszej i ciągle uszlachetnianej kwintesencji języka, wzoru, normy i regulatora czystości mowy"[25].

Skoro mowa się zmienia, argumentował przeciw Müllerowi, nie wiadomo, co uznać za normę. Możliwa jest harmonia między językiem książkowym a mową ludu, jeśli ten lud się wykształci. Swoją drogą należy tak pisać, by mieć na uwadze możliwości poznawcze najszerszych mas.

Teoretycznie deklarowano popieranie prowincjonalizmów jako odnowicielskiego źródła języka, w praktyce dopuszczano tylko te, które nie miały charakteru wyraźnie lokalnego[26]. Dlatego gwara w utworach pozytywistycznych jest bardziej konglomeratem cech ludowych, ogólnopolskich niż dokumentem

terytorialnym. Restrykcje dotyczyły zresztą również potocznej wymowy warszawskiej. Norma "książkowa" była zdecydowanie konserwatywna, stąd rozterki pisarzy realistycznych. Nie ominęły one i Prusa. W autografie **Lalki** widać np., że w pierwszym odruchu autor napisał "historię" i zaraz przeprawił to na "historią". Formy "panią Stawskę" i "tą kobietę" (zresztą zmienione w redakcji) dowodzą, iż pisarza cechowało rozchwianie poczucia normy w zakresie użyć biernika rzeczowników żeńskich. Już w latach dwudziestych XIX w. niektórzy językoznawcy domagali się pisowni zgodnej z wymową, tymczasem puryści utrwalali sztuczne przepisy, nakazujące stosowanie końcówki "ą". Szczerbowicz przyznawał, że nikt "w Warszawie, a i w większej bodaj części kraju nie mówi inaczej jak historyę, filozofię"[27]. W druku "napotykamy wyłącznie takie tylko formy", dodawał, jednak upierał się przy dawnej pisowni. Papierowy ten przepis konserwowały podręczniki gramatyki Antoniego Małeckiego, z których inni (jak A. Jeske) robili wyciągi. Końcówka "ę", mimo to, upowszechniała się. **Lalka** stanowi przykład przechodzenia do literatury form potocznych[28].

Bardziej ortodoksyjnie niż podręczniki Prus traktował orzecznik przymiotnikowy. Używał go w narzędniku: "muszę być gotowym", "proroczymi były poglądy ojca", "wydawał on się jej malowniczym, nawet sympatycznym", "bardzo ciekawym wydał się jej widok kilkudziesięciu pracownic", "wizyty u Wokulskiego stały się coraz częstszymi". Tak też pisała Orzeszkowa. Józefa Kamocka uznawała za poprawną formę mianownika w konstrukcjach, gdy czasownik oznaczał "stanie się" lub "byt teraźniejszy"[29]. Wahania normy w tym zakresie potwierdzają także poglądy Antoniego G. Bema, który dla podobnych konstrukcji z imiesłowami żądał zgody podmiotu i orzeczenia "w rodzaju i przypadku". Poprawną więc była forma "Ojciec został wybrany" a nie "został wybranym"[30].

Rozchwianie poczucia normy widać też przy poprawkach "się". Podręczniki gramatyki mówiły o czasowniku zwrotnym albo o zaimku. Przykłady tam podawane w przeważającej większości lokowały "się" po czasowniku. Argumentu z izolowanym od kontekstu czasownikiem zwrotnym użył Szczerbowicz, by dowieść, że "duch języka i zdrowa logika wymagają, ażeby ten zaimek stał tuż bezpośrednio p o s w o i m c z a s o w n i k u"[31]. Ze względów eufonicznych nie powinno się go używać przed kropką ani po jednosylabowych zaimkach. Jednakże poczasownikowa pozycja "się" była piętnowana jako rusycyzm. Jerzemu Andrzejewskiemu wytykano "ten fatalny szyk wyrazów, zwłaszcza to po rusku przyczepiane do czasownika końcowe się"[32]. Zarzut ten można postawić również Prusowi. "Się" stawiał przed kropką" "niemało robię dla reklamy i ożenienia się", "dają czas i możność zaznajomienia się". Poprawki wskazują, ża autor był zwolennikiem szyku poczasownikowego. Mamy więc: "wyrzeknę się go [się]", "musiałaby [się] zdradzić się", "dopóki [się] starał się o jej względy", "zaczyna [się] robić się czymś podobnym do ostrygi". Zdarzało mu się jednak - wbrew normie - stawiać "się" po zaimku: "gdy mi się wiodło". Raz więc pisał tak, jak zalecał Szczerbowicz, innym razem używał swobodnego szyku potocznego. Regułą jednak była przyczasownikowa pozycja "się"[33].

Wykraczał Prus przeciw normie stylistycznej, która - podtrzymując zasadę tzw. harmonii krasomówczej - zakazywała powtarzania wyrazów w bliskim sąsiedztwie i grupowania słów równozgłoskowych. Piętnowano szczególnie zbieg jednosylabowych wyrazów jako rażące nadużycie estetycznej zasady rozmaitości i odstępstwo od reguł akcentowania[34]. W **Lalce** zaś mamy np. "ty się z nią nie miał", "po co on by się żenił". Już w XVIII w. parodiowano ten przepis, układając całe teksty z jednozgłoskowych wyrazów, a Soter Rozbicki potrafił skomponować strofę z monorymicznym "się". Podobne konstrukcje w **Lalce** są rzadkością. Na ich podstawie nie można orzekać

o świadomym buncie autora przeciw "papierowym" normon, niemniej świadczą, że norm tych nie uważał za niewzruszoną świętość.

Prus znał prace Müllera i zapewnė podzielał pogląd, iż usiłowania "pojedynczych gramatyków i purystów, aby język poprawić, są stanowczo bezskuteczne i da Bóg, że może już nie będziemy słyszeli o schematach, według których języki powinny być uwolnione od swych nieprawidłowości"[35]. W Polsce pod zaborami przyjęcie tak radykalnej reguły było niemożliwe, jednakże pisarze pozytywistyczni przestali się lękać "ducha języka" i "policji językowej", którymi straszono ich poprzedników. Żywa mowa potoczna była, zwłaszcza w **Kronikach**, fundamentem, na którym wspierało się porozumienie z czytelnikiem. Stąd też (nie z romantycznej pogardy dla przepisów gramatyki) biorą się "uchybienia językowe"[36] autora. Należy do nich, tak tępiony w korektach prac Orzeszkowej, rusycyzm składniowy w zdaniu podrzędnym, gdy polska norma nakazywała stawiać "który" bezpośrednio po przecinku. W **Lalce** mamy: "poza sztachetami którego", "mistyfikację, dla udania się której". Najpewniej Prus nie traktował tego jako rażącego naruszenia normy,gdyż konstrukcję poprawną potrafił zmienić na błędną: "anonimowy, [któr] w pisaniu których".

Zasadą przecież było tępienie rusycyzmów. Podczas podróży do Zasławka konduktor informuje zbudzonego Wokulskiego, że "jest dziewiąta i od pół godziny stoimy na stacji". W pierwszej wersji było tu "i my pół godziny", lecz autor od razu tę formę poprawił, bo takie użycie zaimka wyglądało na rusycyzm. Jest w autografie forma "przyszedł powóz", ale w druku "zajechał powóz".

Wiąże się z tym sprawa szyku określeń, zwłaszcza przed- i poczasownikowego miejsca epitetu przymiotnikowego. Zagadnienie to frapowało wielu językoznawców, choć wciąż odczuwa się brak statystycznych zestawień, pokazujących tendencje rozwo-

jowe tego szyku w różnych gatunkowo tekstach z różnych lat[37]. Antyrosyjskie nastawienie prawodawców języka w okresie pozytywizmu kłóciło się z ropowszechnioną tezą, która głosiła, iż szyk wyrazów w polszczyźnie jest swobodny, co niektórzy uznawali za dowód na "piękność" naszej mowy. Bem twierdził, że:

"P r z y m i o t n i k w polszczyźnie (podobnie jak w łacinie) s t o i zwykle p o r z e c z o w n i k u, zwłaszcza gdy ł ą c z y s i ę z n i m l o g i c z n i e w j e d n o p o j ę c i e u s t a l o n e. Jest to charakterystyczna cecha składniowa, odróżniająca nasz język od ruskiego"[38].

Na tej podstawie Stanisław Krzemiński domagał się, by Konopnicka zmieniła szyk wyrazów w tytule "Wieczorne pieśni". Antoni Krasnowolski wyznaczył kilka grup znaczeniowych dla określeń przedrzeczownikowych (barwy, kształty, ułomność, wady i zalety)[39].

**Lalka** utrzymuje prawidłowość, zaobserwowaną przez Krasnowolskiego. Powieść ta ma mniejszą niż inne utwory Prusa liczbę przydawek. Dialogi mają ich mniej niż narracja, za to częściej w nich występują przydawki przymiotne, co można tłumaczyć oddziaływaniem mowy potocznej[40]. Przeważa epitet przedrzeczownikowy: "czarny kałamarz", "mosiężne lichtarze", "gorąca herbata", "wielki klucz", "tylne drzwi", "mizerny subiekt", "dzienny rachunek", "smutna bezsenność", "smętne marzenia", "familijne stosunki". Mamy jednak i odwrotny szyk, bliższy zaleceniom Bema i Krzemińskiego: "mydło szare", "mydło żółte", "zadania rachunkowe", "księga handlowa", "stan chroniczny", "głos żałosny", "ton uroczysty", "bieg niepowrotny", "bilet miłosny", "gniew bezimienny". Zwykle są to tzw. przydawki gatunkowe, choć czasem mają motywację ekspresywną. "Wyrazy, o które nam chodzi jako o najgłówniejsze - pisał Antoni Małecki - kładziemy zwykle na czele zdania"[41].

Poprawki w autografie **Lalki** nie pokazują tu jakiejś kardynalnej zasady. Pierwotnym określeniom: "systemu słonecz-

nego", "ławce przeciwległej", "stosunki dyplomatyczne", "prześladowaniach antyżydowskich" autor nadał szyk inny, przedrzeczownikowy. Obok tych użyć mamy jednak zabiegi odwrotne. Autor najpierw napisał "najlepsze wyżły", "moralne wstrząśnienie", "niezwykły człowiek", a potem ten szyk zmienił. Dbał więc o żywy kontur intonacji. Nadto - dopuszczając do literatury mowę potoczną, unikał stylistycznej monotonii. Przepisy poprawnościowe były nieraz wręcz kostyczne. Nim Wokulski poznał bliżej Ochockiego, narrator kilkakroć nazywa wynalazcę "młodym człowiekiem". Szczerbowicz piętnował to określenie. Polską formą - twierdził - jest "młodzieniec". Sam wszakże nie umiał odpowiedzieć na pytanie: czy inkryminowany zwrot to rusycyzm, galicyzm, czy też germanizm?[42] Autor **Lalki** nieraz więc był na bakier z zalecanymi przepisami językowymi, ale właśnie przez kontakt z mową potoczną osiągnął to, że nawet po stu latach nie odczuwa się archaiczności jego systemu gramatycznego.

Autorzy takich przepisów nie zawsze mieli dostateczne przygotowanie lingwistyczne. Piętnowali jakąś formę, lecz sami jej używali i to na tej samej stronie. Władysław Korotyński, żądając unikania w piśmie pospolitości, proponował zastąpienie "ojca" - "rodzicem", "mężnego" - "chrobrym" etc. "Polewka" to dlań prowincjonalizm. Zamiast niego radził używać wyrazu "pomyje". W tym samym czasie E.S. Kortowicz "polewką" chciał zastąpić cudzoziemską "zupę"![43] Troska o czystość języka, wyrażająca się piętnowaniem wyrazów obcych, łączyła gramatyków i pisarzy. W **Kronikach** Prus nieraz dawał jej wyraz.

"Dzikość i pstrokacizna wyrażeń - ostrzegał Sienkiewicz - wzrasta, oszpeca język, zmienia go na szwargot jakiś, niszczy jego piękność, powagę, szlachetność"[44].

Przytaczał na dowód słowa: fuzja, misja, presja, subwencja, oktrojowanie, rewokacja, intonacja, fluktuacja, leader, premier, fakelcug, ensemble, komunikat, batuta, elew,

adept, kampania, bilon, ekspedycja, liberalizm, renta, alarmiści, manewr, żyrowanie. Z tej listy mamy w Lalce "misję", "kompanię", "rentę" i "manewr". Dodatkowo zaś słowa: "komunikowanie się", "ekspedytor", "liberalny", "liberał", "alarm", "manewrować", "manewrujący", które się zadomowiły w polskim systemie fleksyjnym. Nie spotykamy w **Lalce** takich "dziwolągów" językowych, jakie wypisywali z dzienników Józef Bliziński i Fryderyk Skobel. Sporo jednak haseł można tam odnaleźć. W większości są to wyrazy, które później zyskały prawo obywatelstwa w naszym języku. Pod tym względem Prus miał większe wyczucie językowe od niektórych autorów poradników. Skobel np. tłumaczył, że sufiks "-arnia" oznacza miejsce, "w którym robi się lub znajduje rzecz", zatem słowo "piwiarnia" na określenie miejsca "gdzie piwo pijają, a przy tym przerabiają je na ciecz wcale inną, jest wielką niedorzecznością"[45].

Z obliczeń Marii Zarębiny wynika, że liczba wyrazów obcych w **Lalce** jest bliska przeciętnej dla kilku utworów literackich. W tekście stanowią one 6,48 %, a w słowniku 18,36 % (nie uwzględniono nazw własnych)[46]. Zasadniczo nie pełnią więc istotnych funkcji stylistycznych. Autograf powieści pokazuje, iż wyrazy obce traktowane były przez autora jako ważny składnik charakterystyki językowej postaci. Krytyka pozytywistyczna, uzgodniwszy kryteria "przedmiotowości", domagała się ograniczenia komentarzy autorskich, aby bohater mówił sam za siebie[47]. W ślad za tym oczekiwano od przytoczeń mowy bohaterów odbicia językowych cech terytorialnych, socjalnych i charakterologicznych.

"Każdy charakter powieściowy - notował Prus - musi mieć swój język. Jeden - myślowy, inny uczuciowy, inny woli. Prócz tego jeden będzie przemawiał językiem wrażeń, inny wspomnień, inny rozmów, inny imaginacji"[48].

Krytykowano jednak kaleczenie gramatyki jako chwyt oklepany (zwłaszcza przy prezentacji Żydów), będący przy tym ra-

żącym uchybieniem poprawnościowym. Mimo to charakterystyka, zwłaszcza komiczna, postaci obcoplemiennych wciąż się na nim opierała.

Prus też tak postępował, prezentując środowisko żydowskie. W **Kronikach** nieraz wytykał jego przedstawicielom zaniedbania w uczeniu się języka kraju, w którym mieszkają. Opinia, jaką temu środowisku wystawił w **Lalce**, jest ambiwalentna. "Genialna rasa, ale łajdaki", jak mówi Szuman. Podziw dla przedsiębiorczości, pracowitości i plemiennej solidarności, lecz przy tym krytyka cynizmu, wyrachowania oraz lekceważenia ogólnoludzkich ideałów etycznych. W czasach, gdy "Rola" z jednej strony, a "Izraelita" z drugiej operowały stereotypowymi, uproszczonymi wizerunkami drugiej strony, **Lalka** pokazywała, że społeczność żydowska jest w różnoraki sposób rozwarstwiona. Jest tu bogaty Szlangbaum i jakiś Selig Kupferman, "co już przez dwa lata" nie widział grosza od pożyczonych pięciu rubli. W innych utworach, np. w **Śnie Jakuba**, dysproporcje ekonomiczne są ogromne, dochodzą do nich różnice w stopniu zeuropeizowania tak w codziennej kulturze (ubiór, fryzura), jak i w stopniu otwarcia się na wartości innych kultur. Niektórzy bohaterowie tej noweli jedzą zakazaną wieprzowinę, lecz kaleczą język polski. W **Lalce** stary Szlangbaum też tak mówi, za to jego syn i doktor Szuman przyswoili poprawną polszczyznę. Stopień wykształcenia i znajomość świata pozwolą im na zdobycie wysokiej pozycji politycznej i towarzyskiej.

Prus nie był antysemitą, choć młodego Szlangbauma od początku przedstawił tak, że czytelnik podejrzewa w nim cechy niesympatyczne (zerwał z ojcem, ale nie ochrzcił się, by go nie ominęła sukcesja). Krytycznie patrzył na arystokrację, między innymi dlatego, iż przyczyniała się do zachwaszczania języka polskiego zbędnymi zapożyczeniami. Pozytywiści zasadniczo godzili się z ekspansją wyrazów obcych na język nauki, ale w codziennych kontaktach językowych starali się

ich unikać. Autograf **Lalki** dowodzi, że intencją autora było zasugerowanie czytelnikom moralnej odpowiedzialności arystokratów za inwazję zapożyczeń, utrudniających porozumiewanie się Polaków.

Jak wiadomo, leksyka obca podczas adaptowania się do nowego kontekstu językowego często się modyfikuje semantycznie. Czasem ma zaledwie sezonowy żywot. H. Kurkowska dowiodła, że słownictwo **Lalki** na tle polszczyzny 2 poł. XX wieku wygląda nieco staroświecko, o czym świadczą wyrazy: "akcent" (w znaczeniu szerszym niż obecnie), "idea" (pojęcie, wyobrażenie), "sensacja" (wrażenie), "kundman" (klient)[49]. Te bezsporne ustalenia językoznawcze pomijają jednak wzgląd stylistyczny.

"- Ależ pan nie ma idei o powożeniu!" mówi Wąsowska do Ochockiego. W autografie najpierw było tu słowo "pojęcia", które Prus poprawił na "ideę". Ta sama Wąsowska pyta Wokulskiego, "czy to robi sensację", a w pierwszym pomyśle autora chciała wiedzieć, "czy to robi przyjemność". Izabela w rękopisie najpierw "szepnęła z pewną intonacją w głosie", dopiero w poprawionej wersji "szepnęła z akcentem". Intencje autora są jasne. Pominąwszy terminologię specjalistyczną, jakiej np. używają w rozmowach z sobą Ochocki i Wokulski, słownictwo obcego pochodzenia cechuje arystokratów. To ludzie, dla których ojczyzną w równej mierze jest Paryż i Warszawa. Mówi Wąsowska o Paryżu: "A ja już nie widziałam go cztery miesiące. Kochane miasto..." W przekreślonej wersji było tu "Pyszne miasto!" Takie określenie sugerowało jednak podziw, zachwyt, dlatego Prus zmienił je na wyrażenie serdecznego, uczuciowego stosunku do "stolicy świata". Kosmopolityzm arystokratów widać i w innej decyzji Prusa. Rozmawiając z Wąsowską Wokulski proponuje, by nie używać "zbyt silnych frazesów". Pisarz skreślił "frazesów" i postawił tu "wyrazów". W ten sposób wyostrzył kontrast między towarzystwem zblazowanych, kosmpolitycznych nierobów a bohaterem pozytywnym.

Słowa "frazes" i "wyraz" nie tylko u Prusa, ale powszechnie były wówczas stosowane zamiennie. Trudno mówić o jakiejś akcji poprawnościowej ze strony autora, jednakże na podstawie poprawek rękopiśmiennych można sądzić, że kontrolował używanie zapożyczeń i wyznaczał im w tekście funkcje stylistyczne. Wolno wręcz twierdzić, iż ciągle miał na uwadze nakazy czystości języka. Starski np., który "kaleczy polszczyznę", w gruncie rzeczy mówi poprawnie gramatycznie. Komentarz narratora dotyczy więc chyba swoistej artykulacji głosek, częstej u ludzi pozostających długo za granicą. Jednocześnie ów komentarz dyskretnie pełni funkcję perswazyjną (określenie "kalecząc polszczyznę" odwołuje się do pospólnej troski o pielęgnowanie ojczystego języka).

Trzeba to mieć na uwadze, zanim wysunie się pod adresem Prusa zarzut, że "zachwaszczał" język germanizmami, jak to uczynił Szweykowski, odnotowując "tryngielt", "bryftryger" i "banhof". Ostatni wyraz zwrócił też uwagę H. Kurkowskiej i T. Skubalanki[50], choć w **Lalce** użyto go tylko jeden raz. Traktuje się go jako mimowolne zapożyczenie, synonim dworca. W tłumaczeniach powieści na języki słowiańskie i zachodnie translatorzy nie używają formy niemieckiej[51]. Ale Prus nie postawił tego wyrazu machinalnie. Najpierw napisał "z dworca kole". Dlaczego wybrał "banhof"? Wzgląd na formę krótszą nie wchodzi w rachubę, bo mógł napisać "z dworca" (2 sylaby zamiast 3). Nie chodziło też o nadmierne powtarzanie wyrazu w bliskim sąsiedztwie. Może więc do pozornie neutralnej narracji przenikają elementy słownika postaci? Wokulski właśnie wrócił z zagranicy, z tego powodu więc obce naleciałości, tworzące "aurę charakteryzującą", są całkiem prawdopodobne. Z faktu, że ów wyraz pojawił się obok innych określeń kupieckich, można też domniemywać, iż autor w ten sposób odnotował okoliczności, w jakich pojawiają sie zaoeszczenia zapożyczeń.

Wyrazy obce w **Lalce** można sprowadzić do kilku podstawowych grup znaczeniowych: ekonomika, militaria, artykuły

odzieżowe i pasmanteryjne. Są więc usprawiedliwione tematyką powieści. Do kultury polskiej wkracza język angielski. Rzecki nie pochwala lekcji Wokulskiego z Colinsem, ale sam zjada "befsztyk". O inwazji angielszczyzny na kontynent pisały gazety francuskie. Informując o tym, korespondent z Paryża dowcipkował, że gdyby Fredro dziś pisał kwestię Radosta

Przecie zimą czy latem, czy polem, czy lasem
Miło angielską milą przejechać się czasem

musiałby ten wariant zmienić na

Dla **sportsmena start** miły czy polem czy lasem
Podczas gdy **snob tramwajem** wlècze się tymczasem[52],

"Źle to jednak nie umieć po angielsku" - myśli Wokulski zorientowawszy się, że arystokracja wynalazła nowy sposób na sekretne porozumiewanie się w towarzystwie. Francuski nie wystarczył, "bo dziś już każdy garson w podrzędnym hotelu mówi po francusku"[53]. Swoją drogą znajomość języka Moliera przydawała się, gdy ktoś nie chciał mówić po rosyjsku w miejscach, gdzie język polski był zakazany[54]. Wokulski praktycznie wykorzystuje znajomość angielskiego - czyta książki. Izabela poznała go ze snobizmu; dla niej ten język "jest modnym".

Obcojęzycznych cytatów jest w powieści niewiele. Są to pojedyncze zwroty, powszechnie zrozumiałe dla ówczesnego czytelnika. Ich użycie autor dokładnie przemyślał - posługują się nimi osoby, które z racji narodowości czy pozycji społecznej mogą tak mówić. Elementy obcojęzyczne stanowią jedno z kryterium podziału społeczeństwa polskiego. Niemieckim posługują się ludzie interesu, łaciną - inteligencja (proboszcz z Zasławia, Szuman)., francuskim zaś - arystokracja.

Wtręt obcojęzyczny w ustach któregoś z bohaterów powieści jest motywowany realistycznie, zarazem jednak ma wymowę

symboliczną. Może oznaczać poczucie nieidentyfikowania się ze społeczeństwem (stara Grossmutter) albo wyrażać ideę ponadhistoryczną ("Non omnis moriar"). Językiem obcym mówi się z myślą o dobru bliźniego, aby mu pomóc lub go nie urazić (Rzecki, Wokulski) albo dla podkreślenia barier między ludźmi (Izabela, Starski). Książę, który ma się za patriotę, bo protestuje przeciw zastąpieniu francuszczyzny żargonem żydowskim na posiedzeniach spółki, stoi blisko kosmopolity Jumarta. Jak Wokulski, władający kilkoma językami, myśli o szczęściu ludzkości, tak Jumart ma na względzie tylko siebie. Nie ma złych narodów, bywają źli ludzie. Gdy Wokulski wraca ze Skierniewic, w wagonie spotyka Niemca w brudnych skarpetkach. Najpierw autor napisał, że siedząca obok dama "nie obrażała się na ordynarne postępowanie Niemca". Później zmienił to sformułowanie na "sąsiada w skarpetkach". W takich wypadkach narodowość rzeczywiście nie jest ważna...

Już z tych obserwacji wynika konieczność zmodyfikowania sądu Kurkowskiej o tym, że poza osobami charakteryzowanymi karykaturalnie Prus nie stylizował języka postaci fikcyjnych. Prace J. Kulczyckiej-Saloni, H. Markiewicza, a zwłaszcza T. Skubalanki dowiodły, iż o niemal każdej z osób ze świata powieściowego można mówić jako o indywidualności językowej. Typowości socjologicznej odpowiada tu psychologiczne zindywidualizowanie. Postaci drugoplanowe noszą tzw. nazwiska znaczące (z Fertalskich Wywrotnicka, Szastalski etc.) i są charakteryzowane ze względu na pozycję społeczną, zawód, umysłowość[55]. Bohaterowie pierwszego planu sposobem mówienia zdradzają dodatkowo stan psychiczny. Patetyczny i sentymentalny jest Rzecki, kiedy pisze o pani Stawskiej, ironiczny i złośliwy, gdy ocenia arystokrację i Maruszewicza. Innego słownictwa i innej składni używa Wokulski, myśląc o Izabeli, innych gdy roztrząsa kwestie naukowe i społeczne.

Dla scharakteryzowania języka jakiejś postaci autor używa zwykle jednej cechy wyróżniającej. Aby była dostrzeżona,

stawia obok inną osobę, kontrastową. W sądzie słychać perorę szlachcica z kresów, który obficie używa pełnych form zaimka osobowego. Przerywa mu anonimowy okrzyk "- Czycho!..." o fonetyce właściwej dla środowiska żydowskiego; może też jest to hiperpoprawność językowa, częsta u osób, wyzbywających się gwarowego mazurzenia. Ten sposób mówienia u mieszczan z Kongresówki i Galicji odnotowywali Adolf Dygasiński i Michał Bałucki. Prus nie rejestruje w **Lalce** tylu cech potocznej wymowy warszawskiej, jak np. Wiktor Gomulicki w **Ciurach** (powstających w tym samym czasie). Spotykamy ją okazyjnie w sądzie u rozmówcy Krzeszowskiej: "jezdem", "desz pani", głównie jednak prezentuje ją służący Wokulskiego. I tu działa zasada kontrastu. Rozmawiając ze służącym, chlebodawca powtarza wymówione przezeń słowa literacką polszczyzną ("dzieczko" - "dziecko", "szurdut" - "surdut", "akszamitny kołmirz" - "aksamitny kołnierz").

Mecenas mówi "akcik", nadużywa stylu kancelaryjnego, co potęguje groteskowość fikcyjnego zakupu kamienicy przez Szlangbauma. Zasławska, szczególnie wobec Wokulskiego, wciąż wtrąca partykułę "że". Nadaje to jej wypowiedziom ton serdeczny, ale i jakby zamierzchły - dzisiejsi arystokraci są inni. Hrabia-Anglik mówiący "tek" zamiast "tak" dał może Sienkiewiczowi wzór postaci panny Krasławskiej z **Rodziny Połanieckich**, która też wymawia "tek" oraz "meme" (mama). Swoją drogą - Gomulicki zauważał taką wymowę u inteligencji petersburskiej. Mieszczańscy bywalcy magazynu Wokulskiego nieraz stosują przerywnik "panie", co ich wypowiedziom nadaje cechy dialogicznej gawędy. Natrętnie używa go Dalski. Poprawki na rękopisie wskazują na istotną prawidłowość: baron nie mówi tak wobec narzeczonej. Niemal wszędzie Prus skreślił tu postawione uprzednio "panie".

Zabiegi takie pełnią w powieści funkcje komiczne. Trzeba wszak zaznaczyć, że "wielki dialog"[56] w **Lalce** ma wymiar dramatyczny. Jego uczestnicy nie mogą się porozumieć. Rzecz

zaczyna się od zabawnych nieporozumień, ale ponad nimi rozgrywa się ideowy dramat narodowej nietożsamości[57]. Inna jest logika dziecka, inna dorosłych (Krzeszowska: "rozpustnik" - Helunia: "rozpsotnik"), inna wiedza o świecie chłopa, inna inteligenta (Wokulski: "Ruda żelazna" - Węgiełek: "to nie ruda, to krew"). Dla Rzeckiego "swat" oznacza duchowego preceptora w przyszłym powstaniu - Wokulski myśli o ożenku. Jest sporo scen, w których autor powtarza w dialogu jakieś słowo, by zestawić z nim pozorny synonim. Można tu wskazać choćby zakładanie spółki. Ludzie się nie rozumieją i podejrzewają o nieszczerość. Kupiec daje Łęckiemu dwadzieścia procent od kapitału, a w duchu dodaje, że przepłaca. Szlachcic ofertę przyjmuje, ale myśli, że został oszukany. Podobnie, gdy Rzecki rozmawia z młodym Szlangbaumem o kamienicy: obaj mówią nie to, co myślą i wzajem się podejrzewają o kłamstwo. Dramat wzajemnego nierozumienia kończy milczenie nad zwłokami Rzeckiego.

Ów dramat zaczyna się od eufemizmów, od języka, przy którego pomocy ten sam fakt nazywa się pojęciami z różnych światów wartości. To stały problem rozmów Wąsowskiej z Wokulskim, gdy wdówka uporczywie proponuje różne określenia dla tego, co on ujmuje jako zdradę i kochanka. Poprawki rękopiśmienne wskazują, iż autor włożył znaczny wkład pracy nad wyszukiwaniem odpowiednich wyrazów bliskoznacznych. Potwierdzają one znaną tezę H. Markiewicza o stylistycznym rozdwojeniu prozy ówczesnej: nastawienie na denotację precyzyjną i wyrazistą obok stylu nasyconego cechami środowiskowymi i indywidualizującymi[58].

Zasadę, że styl wynika z przedmiotu, głosili Józef Ignacy Kraszewski i Józef Kremer, który jednak wartościował tematy godne sztuki. Pozytywiści poszli drogą autora **Starej baśni**. Swą doktrynę stylistyczną oparli też na zdobyczach ówczesnej logiki i psychologii. Częściej niż o stylu, Prus pisał o języku tekstów literackich. Traktował go jako "ma-

chinę do wywoływania wyobrażeń i uczuć". Sprawność działania tej machiny obliczał matematycznie. W notatkach do teorii kompozycji znajdujemy wiele zestawień statystycznych, pokazujących np. ilość zdań w akapitach tekstów Dickensa, Carlyla czy Sienkiewicza, przeciętną liczbę wyrazów w poszczególnych zdaniach oraz proporcje części mowy w utworach literackich. W swoim czasie sporo dyskusji wywołało jego studium o **Farysie** (1885); uznał w nim Mickiewicza za wzorowego stylistę, gdyż liczba rzeczowników (38 %), czasowników (15 %) i przymiotników (9 %) odpowiada tzw. złotej proporcji.

Proporcja ta (znana też jako "złoty podział odcinka") polega na takim podziale, by całość miała się do części większej tak, jak część większa do mniejszej. Regułę tę przypominali w swoich pracach krakowski estetyk Teofil Ziemba oraz architekt Julian Święcianowski (**La roi de l'harmonie dans l'art grec et son application a l'architecture moderne**, Paris 1888). Prus uznał ją za prawidłowość, wyznaczającą kanon dobrego stylu, i starał się dostosowywać do niej własną twórczość, co stwierdzono na przykłdzie **Emancypantek** i **Lalki**[59]. Poglądom tym pozostał wierny. W **Najogólniejszych ideałach życiowych** pisał:

"W dobrym języku powinno być dużo rzeczowników konkretnych, takich jak: stół, kapelusz, słońce, chłop itd. Liczba czasowników powinna być mniejszą niż połowa rzeczowników a przymiotniki winny stanowić trzecią lub czwartą część rzeczowników. Innymi słowy: na 100 wyrazów powinno być około 35 rzeczowników, około 15 słów, około 10 przymiotników i - około - (niestety!) 40 wyrazów beztreściwych, tj. zaimków i części mowy nieodmiennych"[60].

Ustalenia te, przez niektórych wykpiwane, znalazły podobno sprzymierzeńca w osobie znanego krytyka duńskiego Jerzego Brandesa[61], w podobnym kierunku szły też dociekania Sully Prudhomme'a. Wprawdzie Prus operował małymi liczbami (z punktu widzenia statystyki są to dane niewystarczające) i

dobierał testy do analizy według klucza realistycznego, niemniej trzeba odnotować, że był prekursorem estetyki informacyjnej.

"Stwierdzono mianowicie, że jakiś aspekt przedmiotu estetycznego wywołuje u odbiorcy maksymalny efekt wówczas, gdy obejmuje około 37 % całości owego przedmiotu"[62].

Jednia artysty i uczonego, scjentystyczne zadania sztuki prowadziły do kultu rzeczownika. Dodajmy: rzeczownika konkretnego (jak choćby owe "skarpetki"). Był w tym protest przeciw romantycznemu "rozwichrzeniu" leksykalnemu. Romantyzm "zaczął w końcu wielbić słowo, które pomieszał zupełnie z myślą; słowo≫życie, duch, zarodek, huragan, cnota, ogień≪. Uwielbianie ≫malowniczości≪, która mieści się głównie w wyrazach, zastąpiło kult dla piękna prawdziwego, tkwiącego szczególniej w rzeczywistości i w myśli"[63]. Ten protest przeciw "wyrażeniom napuszonym i hałaśliwym" wspierał się na mocnej podstawie epistemologicznej, jaką była logika indukcyjna.

Hipolit Taine nie taił podziwu dla Milla. Jego studium o angielskim logiku było znane w polskim przekładzie. Metoda indukcyjna tworzyła kult faktów, zrywała z metafizyką i spekulatywizmem poznawczym. W swoim czasie tłumaczono, że preferowanie rzeczowników w literaturze, widoczne w estetyce Herberta Spencera, wynikało z pasji gromadzenia faktów przy świadomości ograniczoności ludzkiego poznania i zawodności wszelkiej interpretacji. Dlatego rzeczownik (w pewnych ujęciach) miał służyć interesom burżuazji, gdyż gloryfikował rzeczywistość, jaka była, i nie dopuszczał do jej krytycznej intepretacji[64]. Pozytywiści żądali jasności, jednoznaczności języka. Występowali przeciw neologizmom, gdyż te zakłócały ustalone znaczenie wyrazów. Aleksander Bain twierdził, że istnieją dwa warunki "porządnej mowy", tj. a) "Każdy wyraz powinien mieć znaczenie ściśle określone", b) "by każde ważne znaczenie miało swój wyraz"[65].

Charakter i zadanie logiczne - pisał angielski uczony - mają rzeczownik, czasownik i przymiotnik. Inne części mowy tego zadania nie spełniają. Polski tłumacz jego dzieła dodawał w przypisie, że nie podziela jego twierdzenia, bo "przyimki np. i spójniki łączące bądź pojęcia, bądź zdania noszą też charakter logiczny, mają pewne znaczenie i pod względem logicznym"[66]. Przy lekturze **Elementarnego podręcznika logiki** Stanleya Jevonsa, obok tezy autora, że w rozważaniach logicznych można nie zważać na zaimki, przysłówki i spójniki, Prus dopisał na marginesie: "Znaczenie i stosunki"[67]. Pozytywiści nie byli więc bezkrytyczni wobec poznawczych możliwości rzeczownika, jednak skłaniali się ku poglądom redukcjonistycznym w zakresie niezbędnych części mowy (na podstawie takich przekonań rodziły się wówczas próby stworzenia uniwersalnego języka międzynarodowego).

Poprawki na korektowym egzemplarzu **Placówki** dobrze ilustrują kierunek prac Prusa nad stylem swych utworów. W zdaniu "Wschodni brzeg jest zupełnie inny; tworzy on jakby amfiteatr o trzech kondygnacjach, łogodnie wznoszących się jedna nad drugą"[68] autor skreślił: "zupełnie", "on" i "łagodnie". Tendencją jest więc redukcja przysłówków i zaimków (oraz szablonowych przymiotników), czyli tych, które nazywał "beztreściowymi". Szczegółowo ten kierunek pracy nad stylem Prusa opisał E. Pieścikowski. Zauważone przezeń prawidłowości odnoszą się i do **Lalki**, i do **Placówki**. Zarówno w pierwszym odruchu tworzenia (natychmiastowe skreślenia po napisaniu wyrazu), jak i przy czujnej kontroli stylistycznej (poprawki nadpisane nad skończonym zdaniem bądź akapitem oraz wniesione podczas korekty drukarskiej) widać stałą tendencję do prostoty, jednoznaczności i ekonomicznego użycia środków wyrazu artystycznego.

Pierwotna wersja zdania o wejściu Dalskiego do wagonu wygląda tak: "ukazał się w nich nadkonduktor, a obok niego jakiś bardzo szczupły pan". Po skreśleniu zaimków zostało:

"ukazał się nadkonduktor, a obok niego bardzo szczupły pan". Statystyka części mowy w **Lalce** dowodzi, że tekst powieści jest bliski średnim parametrom polszczyzny pisanej, książkowej. Wskaźnik nominalności stylu (iloraz sumy użyć rzeczowników do czasowników) **Lalki** bliski jest dialogowemu tekstowi **Dziadów**. U Mickiewicza jednak procentowy udział zaimków jest wyższy[69], co świadczy o celowej pracy Prusa nad stylem informacyjnym, odległym od języka mówionego. Należy przy tym podziwiać intuicję lingwistyczną autora, gdyż w pamiętniku Rzeckiego zaimki wskazujące zjawiają się bardzo często, co przybliża te partie **Lalki** do kanonu potocznego mówienia. Tym samym wzrasta czytelnicze zaufanie do pamiętnika, który jest traktowany przez odbiorcę jako swobodna gawęda[70].

Pojęcie "styl" rzadko było definiowane przez Prusa, nawet w notatkach o kompozycji. W pracach krytycznych częściej spotykamy "język"; określenie "styl" występuje za to, ilekroć autor mówi o sztuce użytkowej. Notatka z 1903 r. zawiera taką uwagę:

"Przedstawiać świat, ludzi, rzeczy, zjawiska itd. za pomocą pewnych stale wybranych uczuć, wrażeń, przedmiotów itd. Owe środki i sposoby przedstawiania stanowią styl"[71].

Jak widać, "styl" był dlań pojęciem szerszym niż "język". Przed napisaniem **Lalki**, w notatce pt. "Styl architektoniczny" zauważył·

"Weźmy np. drzwi, prostokątne 6 x 10. Ażeby był styl, to w całym budynku, jego częściach i sprzętach musi występować prostokąt, w którym P: W = 6 : 10"[72].

Styl więc to plan, ład, porządek, harmonia. Można odnieść wrażenie, że w poglądach teoretycznoliterackich Prus wyznaczał mu podrzędne miejsce. Był to, jak pisał, "sos do potraw", mniej ważny od myślowej zawartości dzieła sztuki. Takie opinie były wymierzone przeciw powierzchownym ocenom dzieł literackich, nastawionym na wychwycenie czysto

estetycznych wartości literatury. Dla Prusa satysfakcja estetyczna spójnie wiązała się z przyjemnościami intelektualnymi. Styl powinien stosować się do przedmiotu, a przy tym ma ujawnić harmonię i proporcję oraz jedność i rozmaitość. Nie są to spekulatywne kategorie filozoficzne, lecz części porządku, jaki panuje we wszechświecie. Styl ma je uwydatnić. W teorii estetycznej Hipolita Taine'a styl tylko pozornie ustępował miejsca innym pierwiastkom dzieła sztuki: cesze i akcji.

"Prawdę mówiąc, on jedynie jest widoczny; tamte dwa są tylko jego podłożami; on je przyodziewa i sam jedynie znajduje się na wierzchu [...] Potrzeba zatem, aby styl stosował się do reszty dzieła"[73].

W **Lalce** zarówno język, jak i kompozycja są poddane zasadzie podobieństwa i kontrastu. Nie dlatego scena z Mraczewskim, z maestrią sprzedającego klientowi kalosze z literkami, tak dokładnie jest zapamiętywana przez czytelników, że subiekt używa deminutywy "kaloszyki". Dlatego, iż to zdrobnienie jest fabularnie przygotowane, spada nieoczekiwanie. Dlatego, że w tej scenie na 8 użyć słowa "kalosze" mamy tylko to jedno zdrobnienie. Zasada podobieństwa i kontrastu, widoczna już w tytułach rozdziałów, panuje i w stylu, i w kompozycji. Zagmunt Szweykowski dostrzegał u Prusa "technikę nawrotową motywów". Jest ona zauważalne w paralelnych sytuacjach fabularnych, w grupowaniu na powieściowej scenie bohaterów analogicznych lub kontrastowych. Temu "dużemu" rytmowi odpowiada mały, widoczny na płaszczyźnie stylistycznej w postaci licznych powtórzeń. Z rękopisu wynika, że niektóre wyrazy kilkakrotnie występują w niewielkiej odległości. Choć elegancja stylistyczna nakazuje w takich wypadkach użycie synonimu, autor nie zawsze stosował tę zasadę. Dotyczy to zwłaszcza dialogów, które dzięki temu uzyskują większą spójność. Nieraz jednak pisarz powtarzał wyrazy, aby podkreślić ich wieloznaczność, zasugerować namyślanie się

bohatera, który poszukuje właściwego słowa, albo zaznaczyć ironię wobec stanowiska interlokutora.

Sformułowania powtarzające się w znacznej odległości od siebie przypominają dawniejsze zdarzenia, wiążą luźną kompozycję powieści i dyskretnie interpretują przebieg wydarzeń. W pierwszej scenie z Rzeckim stary subiekt ma "wiosenny humor" i śpiewa "pieśń bardzo romantyczną". W ostatniej jest w "dobrym usposobieniu", które powoduje, że nuci tę samą strofkę. Z małą wszak odmianą: w pierwszej wersji ostatni wers brzmi: "Kwitną prześliczne dwie róże", a w drugiej "Kwitnęły dwie piękne róże...". Zmiana czasu teraźniejszego na przeszły zapowiada śmierć bohatera.

Często spotykamy repetycje emocjonalne, nastrojowe: "To dla ciebie, dla ciebie, ty ukochana", "A tak mnie to dręczy... tak dręczy!...", "Stary romantyku!... stary romantyku!..." Zaobserwowano już w **Lalce** tendencje rytmizujące, przejawiające się w paralelizmach syntaktycznych dwukrotnych i potrójnych. Zasada podwojenia towarzyszy epitetom i wyliczeniom, "trójki" o retorycznym rodowodzie częstsze są w konstrukcjach zdaniowych. S. Mikołajczak dowiódł, iż prostota składni Prusa kryje się w niewielkiej ilości wypowiedzeń o złożonej budowie. Mają one stosunkowo niski profil nawarstwienia. Wypowiedzenia podrzędne są zazwyczaj przyporządkowane prawostronnie, nawet tam, gdzie jest możliwy szyk dowolny. Nadto - tak są skonstruowane, że oddają logiczny sposób rozwoju zdarzeń[74].

Rytmizujące powtórzenie leksykalne i syntaktyczne pojawiają się w większych ilościach, gdy temat wymagał od autora rezygnacji z beznamiętnego, rzeczowego stylu na rzecz emocji, liryzmu, retorycznego patosu. Można wtedy spotkać konstrukcje odległe od mowy potocznej, a nawet rozwinięte okresy. Tak np. niecodzienny, baśniowy świat Izabeli jest opisany stylem periodycznym, który wzmacnia wrażenie obcowania z czymś nierealnym.

"D l a n i e j n i e i s t n i a ł y p o r y roku,
tylko wiekuista wiosna,
pełna łagodnego światła,
żywych kwiatów i woni.
N i e i s t n i a ł y p o r y dnia,
g d y ż nieraz przez całe miesiące
kładła się spać o ósmej rano,
a jadała obiad o drugiej po północy.
N i e i s t n i a ł y różnice położeń jeograficznych,
g d y ż w Paryżu, Wiedniu, Rzymie, Berlinie czy Londynie
znajdowali się c i s a m i ludzie,
t e s a m e obyczaje,
t e s a m e sprzęty,
a nawet t e s a m e potrawy:
zupy z wodorostów Oceanu Spokojnego,
ostrygi z Morza Północnego,
ryby z Atlantyku albo z Morza Śródziemnego,
zwierzyna z e w s z y s t k i c h krajów,
owoce z e w s z y s t k i c h części świata.
D l a n i e j n i e i s t n i a ł a nawet siła ciężkości,
g d y ż krzesła jej podsuwa n o,
talerze podawa n o,
ją samą n a ulicy wiezio n o,
n a schody wprowadza n o,
n a góry wnoszo n o". (I, 44-45)

Ten kunsztowny akapit operuje różnymi powtórzeniami gramatycznymi, leksykalnymi i składniowymi. Mimo sylabicznego wyrównania poszczególnych członów, jego rytm nie jest monotonny, podobnie jak w całej powieści, gdzie krótkim, urywanym zdaniom, oddającym tok przeżyć postaci, towarzyszą spokojne, regularne partie informacyjne. I w zakresie składni stosuje Prus zasadę jedności w rozmaitości.

W cytowanym akapicie zwraca uwagę rzadko przez autora stosowany finalny szyk orzeczenia. Stanisław Nosowski zaobserwował w prozie Świętochowskiego przestawianie kolejności wyrazów przed kropką, np. "niewiele go objaśnić mogła", "prosięta utracić miały". Zjawisko to interpretował jako celowy zabieg, mający uwydatnić znaczenie najistotniejszego wyrazu w zdaniu. Inny szyk powodowałby spotkanie się w wygłosie słów o "równorzędnym walorze intonacyjnym i przyciskowym", tymczasem pisarz rytm swej prozy podporządkowywał semantyce[75]. Podobne konstrukcje u Prusa spotyka się w tek-

stach stylizowanych. Częste są za to u Kraszewskiego, Orzeszkowej i wielu pisarzy pozytywistycznych, jak choćby Walerii Morzkowskiej.

**Lalka** ma składnię nowocześniejszą, co zapewne wynika z silnego ciążenia wzorów potocznych. Podobnie jak przy fleksji i zapożyczeniach, Prus "utrafiał" w typy produktywne, co zapewniło jego prozie znaczną odporność na późniejsze przemiany języka. Stąd jej atrakcyjność stylistyczna dla dzisiejszego czytelnika. Twierdzenie Adama Uziembły, że rozwój swej sztuki pisarskiej zawdzięczał Sienkiewiczowi, od którego nauczył się naturalnego rytmu, prawie niedostrzegalnego, pozostaje bez dowodu[76]. Z notatek Prusa i z poprawek na rękopisie wynika, iż autorowi **Lalki** chodziło o konstrukcję zdania, odpowiadającą logicznemu następstwu wrażeń, przyczyn i skutków. Dla potrzeby rytmu nie poświęcał szyku.

Poprawki pokazują też, że mimo wprowadzenia do powieści ogromnej liczby potocznych frazeologizmów ("dziewczyna dobra z kośćmi", "Byłem kompletnie zapity", "wszystkim paliło się we łbach", "nasi do tego nie mają głowy" etc.), zasadniczy kierunek pracy autora nad stylem stanowi podwyższanie tonacji stylistycznej. Dotyczy to głównie narracji i wypowiedzi postaci spoza kręgu mieszczaństwa. H. Markiewicz zwrócił uwagę na poetyzmy w **Lalce**, które - podobnie jak komizm, ironia i paralelizm składniowy - naruszają zasadę stylu "niezauważalnego"[77]. Wskazał przy tym na funkcjonalność tych zabiegów (pośrednie charakteryzowanie postaci). Poprawki w kierunku: od stylu niższego do wyższego wynikają z pozytywistycznej koncepcji języka literatury i estetyzują rzeczywistość, a przy tym "stosują się do reszty dzieła". Rozmyślając o teorii Darwina Wokulski twierdzi: "Gdyby człowieka nie hamował wstręt do śmierci, ten najmędrszy zwierz nie dźwigałby kajdan życia". Najpierw było tu "nie zaludniłby ziemi", całkiem naturalne w kontekście tej teorii. Wtedy jednak byłoby to czysto naukowe rozumowanie, zaś bohater w tej sce-

nie myśli o śmierci, bo jest na granicy decyzji o samobójstwie. Nie może uwolnić się od cierpień miłosnych. Stąd "kajdany".

Podwyższanie stylu obejmuje też składnię, w której obok retoryzmów można spotkać konstrukcje nieco archaiczne. Zwraca np. uwagę skorelowany układ spójników "lubo ... przecież", "lubo ... jednak" w pompatycznym zwrocie Krzeszowskiego do żony i w pamiętniku Rzeckiego[78]. Wyraźnie "książkowy" charakter ma "ażeby", którego Prus stale używał i w narracji, i w dialogach. Mając do dyspozycji synonimy: żeby, aby, by krótsze i stosowniejsze w języku mówionym postaci, używał dłuższej formy. Nawet skreślał uprzednio wpisany wyraz na rzecz spójnika, który dziś odczuwany jest jako bardziej nacechowany emocjonalnie od "żeby"[79]. Jak się wydaje, w literaturze XIX w. składnia była terenem najbardziej opornym na innowacje. W narracji **Lalki** nie ma zasadniczo połączeń luźnych, bardzo rzadkie są w dialogach. Badania Mikołajczaka wykazały intelektualny charakter prozy Prusa. Akcentowanie zależności, kontrastów, uwarunkowań widać też w stosowaniu przez autora pauz, gdzie typowo emocjonalne użycie jest rzadkie i wtórne, wynikające z uprzednio zauważonych kontrastów i uwarunkowań w życiu społecznym[80].

Na mniejszą niż u Stanisława Przybyszewskiego emocjonalność **Lalki** zwróciła uwagę Zofia Goczołowa, analizując intonację zdaniową. Wśród znaków interpunkcyjnych kropka stanowi tu 69,64 %, pytajnik 14,12 %, wykrzyknik 0,98 %, wielokropek 15,26 %. Podstawą jest więc intonacja oznajmieniowa (zdania pytajne w **Lalce** "pełnią przede wszystkim swą podstawową funkcję")[81]. Warto zwrócić uwagę na fakt, że interpunkcja rękopisu **Lalki** znacznie się różni od wersji drukowanych. Ma to znaczenie głównie dla rozpatrywania intonacji wewnątrzzdaniowej.

Po wielokropku w wypowiedzi ciągłej autor zwykle używał wielkiej litery - w druku mamy małą. Zamiast pierwotnych

dwóch zdań jest więc jedno. Spore różnice dotyczą ilości pauz, których w rękopisie jest więcej. Zostały one zastąpione przecinkiem lub dwukropkiem, czasem wręcz skasowane (np. "Lecz [-] cóż jego to obchodziło?"). Niejeden obecny przecinek ma w rękopisie formę dwukropka. Czasem widać w tym ślad dawnej, retorycznej interpunkcji, według której dwukropek i średnik stawiano na granicy członów okresu dla podkreślenia zmiany intonacji. Ciekawe są wypadki, gdy ów pierwotny dwukropek sygnalizował granicę mowy zależnej, która zyskiwała w ten sposób status bliski niezależnej. Takie zabiegi częste są w relacji Rzeckiego; przypominają o konwencji doskonałej pamięci narratora i neutralizują zakres jego interpretacji podczas przytaczania cudzej wypowiedzi

Nie widać konsekwencji w stosowaniu przecinka, który raz się pojawia zgodnie z logiką składni, innym razem jest znakiem intonacyjnej segmentacji tekstu. Oto przykładowe zdanie z **Lalki** (w nawiasie kwadratowym wersja z rękopisu):

"Zapamiętajże sobie tedy, [brak przec.] kochany panie Ignacy, że pani baronowa Krzeszowska naprzód [-] od dawna nie cierpiała pani Stawskiej [,] myśląc, że wszyscy w niej się kochają, a po drugie, że taż pani baronowa chciała [-] jak najtaniej kupić od Wokulskiego kamienicę" (II, 142).

Na ogół takie poprawki ułatwiają lekturę. Zdarzają się niedopatrzenia, kiedy wersje drukowane sugerują intonację sprzeczną z sensem zdania (np. "Daje dziewięćdziesiąt tysięcy rubli!.. [?..] - zdziwił się adwokat [...]"). Krytyczne wydanie powieści musi uwzględnić te subtelności.

Interpunkcja, wyznaczająca melodię mowy, a zwłaszcza wskazująca na prozodyczne środki, które ustalają granicę między parentezą a wypowiedzią główną, jest ważną wskazówką dla czytelnika. Stanowi czynnik wewnętrznej interpretacji tekstu. Wprowadza ironię, emfazę, zbliża wypowiedź do języka mówionego[82]. Rękopiśmienna **Lalka** jest pod tym względem chyba ciekawsza od drukowanej, zwłaszcza w wypowiedziach postaci.

Oto np. kwestia Maruszewicza: "Ale znam pewną ubogą rodzinę, której [,] na moją rekomendację [,] panowie zechcecie coś..." Ileż traci się na likwidacji pierwotnych przecinków! Jak łatwo można sobie wyobrazić gestykę tego obłudnika i złodzieja, który stroi się w piórka opiekuna ubogich.

Poprawki na rękopisie **Lalki** wskazują na normy językowe i estetyczne, jakie uznawał autor. Naczelną zasadą była tu poprawność językowa oraz dokładne, ekonomiczne i funkcjonalne użycie słowa. Zdaniem autora styl ma odzwierciedlać myśl, uczucie i wolę człowieka i oddziaływać na te właśnie cechy psychiki czytelnika, aby osiągnąć maksimum szczęścia, użyteczności i doskonałości. W notatkach Prusa znajdujemy taki zapis:

"Cel pisania. Autor chce przelać swoje stany duszy: myślowe, uczuciowe, woli - w duszę czytelnika. Sposoby. Robi to za pomocą rozmaitych zwrotów stylowych: pytań, twierdzeń, zaprzeczeń itp. Środki. Używa do tego dziedzin - Uczuć, Idei, Charakterów"[83].

Myśli, notował gdzie indziej, winien odpowiadać ton apologetyczny, uczuciu - humorystyczny (liryzm i satyra), a woli - obiektywizm[84].

Całościowej i spójnej koncepcji stylu Prus nie opracował. Jego rozważania, często oryginalne, starają się wpasować język i kompozycję utworu w ogólny schemat: myśl, uczucie, wola oraz szczęście, doskonałość, użyteczność. Przypuszczał np., iż zdanie wyrażające ± Doskonałości opiera się na czasownikach "jest", "ma"; zdanie wyrażające ± Szczęścia ma czasowniki stanu ("je", "śpi"), zaś ± Użyteczności wyrażają słowa oznaczające działanie[85]. Styl - twierdził - jest cechą indywidualną człowieka (stąd styl bywa: zdrowy - chory, wyższy - niższy, bogaty - ubogi, logiczny - nielogiczny, delikatny - grubiański, moralny - niemoralny etc.). Wyrażają się przezeń uczucia (duma - godność - pokora, radość - humor - smutek itd.) oraz cechy "stanu" (stąd styl: religijny, filozoficzny, rządowy, społeczny, naukowy, sportowy)[86].

Praca Prusa nad stylem **Lalki** odzwierciedla podstawowe założenia estetyki pozytywistycznej. Realistycznemu ujęciu tematu odpowiada realizm języka. Żywioł mowy potocznej jest kontrolowany przez normy poprawnościowe. Wybór, zwłaszcza w systemie leksykalnym i składniowym, motywowany jest względami poznawczymi oraz chęcią oddziaływania na czytelnika. Kanon estetyczny wyznacza zasada jedności w rozmaitości i harmonia, osiągana przez analogię i kontrast. Przy ogólnym nastawieniu na "przedmiotowość" stylu Prus nie jest wiernym uczniem Fryderyka Spielhagena, tak w pamiętniku Rzeckiego, jak i w narracji autorskiej[87]. Liryzm, komizm, ironia nieraz przełamują epicki obiektywizm. "Niezauważalność" stylu **Lalki** to zasługa codziennego słownictwa, maksymalnego sfunkcjonalizowania fleksji oraz prostej składni. Styl powieści z pewnością "stosuje się do reszty dzieła".

# Portret i pejzaż
# O wyrazach konkretnych

Lakoniczny opis Zasławia jest skonstruowany na wzór hasła ze **Słownika geograficznego Królestwa Polskiego** (wydawnictwa dobrze znanego Prusowi). Mimo poetyki "obiektywizującej" autor włączył doń słownictwo oceniające: "licha", "stare", "plac pełen ostów i jam", "piętrowa kupa śmieci", "dziurawy dach", "zgniłe słupy". Przypadkowy w zasadzie obraz, bez wyraźnego związku z biegiem wydarzeń, jakby dygresja publicysty zaniepokojonego ruiną ekonomiczną polskiej prowincji. Ten wniosek potwierdza się w informacjach Węgiełka, który po wypadku losowym (pożar) nie ma szans na odrestaurowanie zakładu stolarskiego.

Niemniej sens ogólny zostaje - bez pomocy z zewnątrz tacy ludzie i takie osiedla zginą. Upewnia nas o tym identyczność sformułowań Wysockiego i Węgiełka, odpowiadających na pytanie: co robisz? Pierwszy mówi "-A ot tak - razem nic", drugi - "trochę to, trochę owo, a razem nic".

Ten opis wraz z dialogiem między Wokulskim a Węgiełkiem przygotowują scenę w ruinach przez: nastrojowość dotykalnej przeszłości, jej interpretowanie w kategoriach ludowego folkloru oraz rodzenie się nadziei na lepszą przyszłość. Wszystkie te cechy spotkamy później pod zamkiem. Kluczem myślowym jest tu opozycja "niegdyś" - "dziś", użyta w pierwszym zdaniu tego opisu. Baedekerowska stylistyka mimo to wygląda sztucznie, skoro Zasławia nikt z gości prezesowej nie

zwiedza. Wrażenie niedostatecznego panowania Prusa nad materiałem powieściowym potęguje nagły zwrot w operowaniu czasem gramtycznym: relacja z podróży ma czasowniki przeszłe, zaś opis Zasławia - teraźniejsze. Z odległości wiorsty trudno też dojrzeć sześciokątne wieże zamku, "gdzie ze szczytów i okien zwieszały się bujne zielska". Ale z bliska Izabela i Wokulski widzą "ciernie i berberys". To znak porządku w opisie: od ogółu do szczegółu, fabularne usankcjonowanie prawdopodobieństwa pola widzenia postaci.

Kolejnym dowodem przeciw przypadkowości tego opisu i jego autonomizacji wobec fabuły jest rama zdarzeniowo-stylistyczna. Buduje ją Prus z antynomii i repetycji. Jazda do Zasławia dokonuje się przy pięknej słonecznej pogodzie. Powrotowi towarzyszy chmurzące się niebo i zapadająca ciemność. Przed Zasławiem Wokulski jest "zatopiony w smutnych myślach", po scenie w ruinach nawet Dalskiego zadziwia humorem. Tym kontrastom towarzyszy powtórzenie: obie podróże brekiem pozwalają kupcowi zauważyć, że umizgi Starskiego wobec Izabeli nie są bezowocne.

Opozycja "niegdyś" - "dziś" przestaje być tak nieoczekiwanym zwrotem w narracji, gdy uwzględnimy fakt, że z trzecioosobowej relacji z podróży narrator przechodzi do monologu wewnętrznego Wokulskiego, po którym następuje ów opis Mimo braku formalnych wskazówek, możemy tę scenę traktować jako utajoną opinię kupca. Prezesowa od lat w Zasławiu nie była, więc obowiązek udzielania towarzystwu podstawowych informacji spadł na Wokulskiego. Pod płaszczyzną baedekerowskiej narracji autorskiej kryją się jego wspomnienia i wrażenia. Gdy wysiadł z breku, Starski "objął komendę", więc przedtem funkcję przewodnika pełnił Wokulski. Znał miasteczko, całe godziny spędzał siedząc ze stryjem na kamieniu Powracając tu po latach niebytności zwrócił uwagę na szczegóły, których kiedyś nie było, jak ów krakowiak nad szynkiem.

Rozmowa między Wokulskim a Węgiełkiem na temat owego krakowiaka mogłaby być przedmiotem dociekań semiotyków o naturze znaku. Prus wprowadza ją, by scharakteryzować "rezolutność" chłopaka. Przy okazji jednak wyraża swoje stanowisko wobec sztuk plastycznych. Spostrzeżenie kupca, że krakowiak "ma obie nogi na lewym boku", dokładnie kopiuje poglądy autora "Kronik tygodniowych", który w licznych sprawozdaniach z wystaw plastycznych wykpiwał każdą zauważoną niedokładność obrazu, każde odstępstwo od prawdy. Kult tej prawdy, prawdy drobiazgowej obserwacji realnej rzeczywistości, prowadził do polemik z cenionym wysoko przez Prusa Stanisławem Witkiewiczem, dla którego "prawda w przedstawieniu natury łączyła się ściśle z kryterium wewnętrznej prawdy dzieła sztuki"[1]. Spornym zagadnieniem było tu pytanie: czy prawda w sztuce zależy, czy też nie, od prawdziwości sytuacji przedstawionej?

W tym samym obrazie rozmówcy zwracają uwagę na co innego. Dla Wokulskiego istotna jest jego funkcja naśladowcza, dla Węgiełka zaś symboliczna. Nie ma w tej scence żadnego zdania opisowego, które by charakteryzowało bezpośrednio twór miasteczkowego artysty, mimo to w czytelniczej konkretyzacji powstaje widok mężczyzny w krakowskim stroju, z topornie wymalowanymi nogami, trzymającego w ręce butelkę i kieliszek. Dialog pełni tu zastępczo funkcję opisu i nie mieści się w teoretycznoliterackich klasyfikacjach opartych na przeciwstawieniu: opowiadanie - opis[2]. Zamiast barwnego, rozlewnego malowidła, jakie by tu wprowadziła Orzeszkowa, przedłużając tradycję Kraszewskiego i Korzeniowskiego, Prus użytkuje sytuację wielofunkcyjną.

Na terenie opisu w powieści dziewiętnastowiecznej zaszły bodaj największe zmiany, najłatwiej uchwytne w konfrontacji technik literackich ze światopoglądem epoki. Klasycy starannie klasyfikowali opisy w zależności od przedmiotu, rozróżniając: chronografię (opisanie pory czasu), topografię (położenie miejsca), prosopografię (zewnętrzny portret oso-

by), etopeję (portret wewnętrzny) i hypotypozis - najżywsze i najdokładniejsze opisanie. Zgęszczenie szczegółów było wadą, należało dokonywać wyboru takich cech, które wystarczały czytelnikowi do "całościowej rekonstrukcji wizualnej przedmiotu"[3]. Romantyczne "powieści malownicze" i "dagerotypowe" obrazki nobilitowały opis odtwarzający rzeczywistość, szczegółowy i precyzyjny, nastawiony na funkcję poznawczą, rzeczowy opis w funkcji artystycznej. Przez odpowiedni wybór elementów można było idealizować rzeczywistość, uznając ją za estetycznie niższą od sztuki. Pozytywiści szli inną drogą, uznając wyższość rzeczywistości[4]. Opis pełnił w ich utworach rolę notatki z obserwacji naukowej.

Przy wszystkich, zarejestrowanych w pracach Antoniny Bartoszewicz i Ewy Warzenicy, ideowo-estetycznych rozbieżnościach w traktowaniu tej formy przez powieściopisarzy przedpozytywistycznych można dostrzec, że scjentyzm pokolenia Szkoły Głównej nadał jej większy rygor metodologiczny, czego nie da się traktować jako prostego przedłużenia którejś linii rozwojowej. Poznawczą rangę opisu Kraszewski pojmował jako dokument dla przyszłości. Tu się mieścił postulat realizmu. Równocześnie żądał "malowania" w opisie, a więc twórczej deformacji rzeczywistości. Postulowanym modelem scjentyzmu był opis przedmiotowy, wyzuty z wszelkich podejrzeń o subiektywizm; opis rejestrujący i wyjaśniający świat w kategoriach poznawczych przyrodniczego światopoglądu. Stąd inwazja opisowości w powieści naturalistycznej.

Karol Mecherzyński definiował opisy jako "obrazy zdjęte z rzeczywistości przez wierne przedstawienie kształtów, farb i znamion, które przedmiot jakowyś wyobrażają i istotę jego cechują"[5]. Wierne i charakterystyczne podobieństwo nie wymagało - jego zdaniem - "drobnych i mniej ważnych szczegółów". Władysława Weychertówna twierdziła, że:

"opis jest systematycznie ułożonym zbiorem cech, tj. właściwości danego przedmiotu, pozwalających odróżnić go od wszystkich innych rzeczy we wszechświecie"[6].

Pozytywistyczna stylistyka rozróżniała opis naukowy i artystyczny, w którym "rozkład" był swobodny, jednak oczekiwała porządku kompozycyjnego opartego albo na hierarchii cech głównych i przypadkowych, albo na stopniowaniu wrażeń. Jego odmianą była charakterystyka, definiowana jako obraz skupiający cechy znamienne, nie zaś wszystkie (tak według Chmielowskiego) lub jako opis cech wewnętrznych. Zasadniczy opis więc to wyliczenie właściwości zewnętrznych[7], nadto - ujęcie statyczne, prezentacja stanu a nie czynności (H. Galle). Estetyka pozytywistyczna była nastawiona na poznawcze funkcje opisu, stąd żądania wiernego odtworzenia rzeczywistości w możliwie szerokiej skali tematycznej. Zarazem domagała się plastycznego przedstawienia i prawdopodobieństwa w jego kompozycji, co sankcjonowało autonomiczność obrazu w obrębie zdarzeń. Prus jako sprawozdawca z wystaw malarskich i propagator Taine'owskiej formuły, że celem sztuki nie jest proste naśladowanie rzeczywistości zmysłowej, ale uwydatnienie cechy istotnej przez odtworzenie stosunków części składowych, miał wszelkie podstawy, by zabłysnąć właśnie w sztuce opisu. Mimo to w tej dziedzinie do dziś spotyka go najwięcej zarzutów.

Można ułożyć obfitą antologię cytatów z prac krytycznych, odnotowujących "sprawozdawczą oschłość" czy "mechaniczne wyliczenie [...] bez próby ich uplastycznienia"[8] w opisach Prusa. W takich wypowiedziach tkwi ukryty normatywizm estetyczny, który od XIX wieku obligował do transpozycji wartości malarskich w obręb dzieła literackiego[9].

"Opisów malarskich, samych dla siebie, lubowania się wyłącznie ze względów estetycznych w harmonii kształtów, barw, świateł, perspektyw u Prusa nie znajdziemy. Subtelnych odmian kształtów Prus nie rozróżnia; na barwy jest w ogóle mało wrażliwy [...]"[10].

Te opinie na "nie", abstrahując od ich merytorycznej słuszności, zaświadczają istnienie jakiegoś wzorca, do któ-

rego przykłada się osiągnięcia pisarza. Innym wzorcem, wartościowanym dodatnio, jest spostrzegawczość autora i drobiazgowa obserwacja. I owe mniemane wady i zalety wyprowadzano z niezależnych od woli pisarza właściwości jego konstrukcji fizycznej.

Nie czujemy się kompetentni do sugerowania jakiegokolwiek rozwiązania w sprawie związku wady wzroku Prusa z jego obrazowaniem literackim, tym bardziej, że innych pisarzy-"okularników" jakoś ominęły podobne sugestie, więc trudno o materiał porównawczy. Możemy wszak, dysponując notatkami pisarza, stwierdzić, iż niezależnie od wad czy zalet wzroku doskonalił umiejętność obserwowania, przygotowywał matryce cech i związków oraz rozważał stylistyczne sposoby ich literackiego ujęcia. Teorię opisu oraz charakteryzowania człowieka znamy dziś dobrze dzięki obfitym wypisom z tych notatek w pracy Melkowskiego.

Komentarz do nich nie jest jasny, waha się między sprawozdawczością a osobistymi upodobaniami krytyka, który **expressis verbis** wątpi w przydatność "zmysłowego" przedstawiania spraw duchowych do zobrazowania podświadomości czy obsesji społeczno-psychologicznych[11]. Na tę zmysłowość właśnie jako warunek plastyczności pozytywiści kładli największy nacisk. Prowadziło to do znanego kultu rzeczowników konkretnych i preferencji zdań sprawozdawczych o orzeczeniach należących do grupy "czasowników percepcji zmysłowej"[12]. Zdecydowaną przewagę mają wśród nich czasowniki stanowe, komunikujące tylko fakt powstania określonego wrażenia: "widzieć" - 402, "słyszeć" - 134, "czuć" - 168. Określenia czynnościowe, które informując o wrażeniu zmysłowym komunikują też o aktywności percepcyjnej człowieka, są mniej liczne: "patrzeć" - 212 (+ "patrzyć" - 92), "słuchać" - 93, "dotykać" - 15, "wąchać" - 5, "smakować" - 4.

Zestawienie pokazuje, że w **Lalce** podstawą percepcji zmysłowej jest wzrok. Prus dba o uprawdopodobnienie pola widzenia postaci.

"Człowiek jednym spojrzeniem dobrze ogarnia 3 - 5 przedmiotów. Gdy więc mamy tylko jeden rzedmiot, można tu przypisać 3 - 5 cech"[13].

To spostrzeżenie autor wykorzystywał zwłaszcza w tzw. charakterystyce bezpośredniej postaci, którą - zdaniem Elżbiety Radomskiej - pisarz operował oszczędnie. Niemniej osobiste stanowisko autora jest widoczne. "W **Placówce** jest ono uwarunkowane wartością moralną bohaterów, w **Lalce** cechuje je jak najdalej posunięta bezstronność"[14]. Postaci ukazane są oczyma innych bohaterów.

"Opis pani Wąsowskiej - pisze Genowefa Baran - pozwala czytelnikowi na poznanie cech jej charakteru"[15]. Trudno przystać w pełni na to twierdzenie. "Teraz Wokulski spostrzegł, że dama ta ma pyszne kasztanowate włosy i czarne oczy, a całą fizjognomię wesołą i energiczną". (II, 71). Nie jest to widzenie narratora, ale bohatera. W zbliżeniu twarzy prezentuje się tu tylko kilka cech. Wśród licznych (jak na Prusa) przymiotników mamy konstatacje ("kasztanowate", "czarne"), subiektywną ocenę ("pyszne") i stwierdzenia quasi-obiektywne ("wesołą i energiczną"), które w równym stopniu charakteryzują obiekt i subiekt postrzegania.

Charakteru Wąsowskiej z tego opisu nie poznajemy. Poznamy go przez jej czyny i słowa, zresztą aż do ostatniej sceny autor odsłania coraz nowe cechy tej osoby. Innowacja **Lalki** na tle tradycji powieściowej polega na rezygnacji z konwencji dokładnej prezentacji przestrzeni zdarzeń i obszernego opisu zewnętrznego postaci już na pierwszych stronach powieści. W stylistyce prowadzi to do kumulowania się rzeczowników i przymiotników w tych partiach. Budują one opisy osób oraz obrazy opisowe; w dalszym biegu powieści wzrasta udział opisów tła zdarzeń i "tableau vivent" (opis czynności). Powieść tendencyjna a także realistyczna cechowały się szerokim udziałem narratora w charakteryzowaniu postaci. Pod tym względem **Lalka** wykracza poza konwencję, utrzymując, a raczej

wzbogacając, dążność do powstrzymywania się narratora od bezpośredniej oceny[16].

Pierwszoplanowe postaci w powieściach Prusa rzadko są portretowane szczegółowo przy pierwszej prezentacji. Częściej jest to opis rozproszony, budowany przez sumowanie cech dostrzeganych przez różnych bohaterów w różnych okolicznościach. Zdaniem Mariana Płacheckiego nadmiar niejednorodnych informacji o biografii i osobowości jednostki staje się w **Lalce** przedmiotem interpretacji, w której plotki są równie ważne co fakty, bo ujawniają społeczny ogląd życia danej jednostki oraz społeczne wzorce biograficzne[17]. Wyobrażenia o drugim człowieku są kształtowane w świecie wartości własnego kręgu kulturowego. Ich moc sterująca jest tak wielka, że może determinować nawet łatwe do zweryfikowania fakty, np. zewnętrzny portret. Stawską zaczyna interesować Wokulski jako mężczyna ("Piękny człowiek!"), gdy dostrzegła, iż "miał oczy wielkie i rozmarzone, takie rozmarzone..." To powtórzenie wnosi do inwentaryzacji cech nadwyżkę emocjonalną - w istocie to ona chce widzieć owo rozmarzenie i smutek, bo sama szuka pokrewnej duszy. Izabela na tym samym etapie znajomości z kupcem obsesyjnie wraca do czerwonych rąk.

Ręka i twarz, jako nieosłonięte części ciała, stanowią szczególnie czytelną mapę ludzkiej psychiki[18]. Panna Łęcka, inaczej niż Stawska, zwraca uwagę na znaki socjologiczne. Przyjmuje wprawdzie do wiadomości, że czerwone ręce kupca to metonimia sybirskich cierpień patrioty (wartościowanie dodatnie), lecz w snach te ręce jawią się jako oznaka plebejskości, a więc czegoś wstrętnego dla bohaterki. W tych opisach zwracają uwagę przymiotniki "czerwone", "olbrzymie" i "obnażone". Pierwszy pojawia się w wypowiedziach Izabeli, jest to świadomie kontrolowany dyskretny zarzut natury estetyczno-obyczajowej. Ówczesne normy cielesnej piękności piętnowały ślady podlegania człowieka wpływom przyrody (stąd rękawicz-

ki, kapelusze i parasolki przeciwsłoneczne). Nie chodzi tu więc o jakąś odrażającą cechę fizyczną, bo te - jak w przypadku barona i marszałka - zauważyliby i inni, lecz o jaskrawą niezgodność z wzorcem własnej kultury. "Obnażone" ręce mamy tylko w wizjach Izabeli, które identyfikują ten obraz z widokiem półnagich robotników. Fakt, że ten motyw zjawia się niezależnie od woli Łęckiej, zdaje się wskazywać na jego seksualne podłoże (kontaminacja czerwieni, rąk i nagości), a w każdym razie na obecność pierwiastków biologicznych w jej doznaniach. Wokulski przeraża i fascynuje Izabelę, jak tygrys w ogrodzie zoologicznym. Po roku w jej widzeniu jest tylko "olbrzymia" ręka i takaż twarz kupca. Ta hiperbolizacja to pochodna admiracji, jaką salony zaczęły darzyć niepospolitego człowieka, który ją właśnie wybrał.

Rzeczowy i lakoniczny portret zewnętrzny ma w **Lalce** jeden znamienny wyjątek - opis Izabeli. Jest on niezwykle rozbudowany i nasycony superlatywami. Wzorem dla autora był ustalony w literaturze sposób prezentacji heroiny romansów. Do jego kanonu należało "eksponowanie właściwości duchowych i kreowanie wyidealizowanych wizji anielskich"[19]. Narrator nie poprzestaje na wyliczeniu argumentów do tezy wyjściowej: "Panna Izabela była niepospolicie piękną kobietą". W następnym akapicie gra rolę kogoś, kto sam ulega jej czarowi, przestaje być obiektywnym sprawozdawcą, a przekazuje osobiste wrażenia (kilkakrotnie powtórzone "zdawało się"). W chwilę potem zdanie "Ciekawym zjawiskiem była dusza panny Izabeli" świadczy, iż powraca on na pozycję uczonego-popularyzatora, który w opisie badanego przedmiotu nie chce nadużywać fachowej terminologii, więc wybiera obrazową, folkloropodobną formę wykładu. O duszy nic pewnego nie wiemy, bezpieczniej przeto przestać na sugestiach i aluzjach. Niemniej zdystansowanie się od badanego obiektu umożliwia ocenę, w tym wypadku ironiczną.

Technika wprowadzania postaci na powieściową scenę w drugiej połowie wieku jest rozpięta między przedmiotowością,

eliminującą dydaktyzm narratorskiego komentarza, a zwartą kompozycją atrakcyjnej fabuły przygodowej. Realistyczne sytuacje wspomagały więc chwyty z pogranicza sensacji, skupiające uwagę na wybranej postaci. Przykładem może być **Trylogia**[20], lecz i u Prusa widać te tendencje, zrozumiałe przy poetyce "odcinka". W charakterystyce postaci autor **Lalki** stosuje metody podobne do tych, które stosował Karol Dickens. Obu pisarzom zarzucano w tym względzie niekonsekwencje, z których autor **Klubu Pickwicka** tłumaczył się, "że gdy kogoś poznajemy, najpierw oceniamy go powierzchownie - zwłaszcza jeżeli ma w sobie coś z oryginała - a dopiero po dłuższym obcowaniu z nim mamy możność właściwej jego oceny"[21]

To podobieństwo jest widoczne zwłaszcza w kreśleniu postaci drugoplanowych i epizodycznych, dla których szczególna cecha wyglądu zewnętrznego wystarcza za znak rozpoznawczy. "Charakter" według Prusa ma być budowany na faktach; jeśli ktoś np. dużo je, znaczy to "silnie rozwinięte organy odżywiania". W notatkach do powieści **Cyklista**[22] znajdujemy potwierdzenie tezy, iż każda właściwość zewnętrzna jest znakiem odsyłającym do innych zespołów znaczeniowych. Portrety epizodyczne w **Lalce** są często karykaturalne, jednostronne gdyż ich funkcją jest zobrazowanie typowych zjawisk społecznych. Marszałek np. ma udo "z którego mógł był wyciąć sobie sekretarza i jego pomocnika". Cała jego energia życiowa obraca się wokół egoistycznego użycia. Pieczarkowski i Rydzewski mają identyczne ruchy, bo uformował ich ten sam walec salonowej ogłady. Żałosne szczątki ich indywidualności kryją się w tym, że "jeden odznaczał się cienką szyją i dość wyraźną łysiną, a drugi powłóczystymi spojrzeniami i subtelnym sposobem mówienia" (II, 213). Bieda - z kolei - ujednolica wygląd studentów: "jeden odznaczał się bardzo wytartym mundurem i niezwykle obfitą wymową; drugi miał jeszcze mocniej wytarty mundur, kolorowy szalik na szyi [...]" (II, 173) Ten paralelizm składniowy wzmacnia kontrast zależności wyglądu od uwarunkowań ekonomiczno-społecznych.

Zazwyczaj postaci te nie zabierają głosu, na powieściowej scenie grają role mimiczno-gestykulacyjne, stąd potrzeba wyrazistej charakterystyki. Prus był stałym gościem sal sądowych, dokąd zwabiały go nie tyle powinności reportera, ile obfitość materiału do obserwowania wyglądu i reakcji ludzi. Przy innych okazjach (koncerty, teatr) dostrzegano, że nieraz bardziej niż scena zajmowały go reakcje publiczności.

"Własności rzeczy - notował - opisywać nie tylko przez zmysły i przymiotniki, ale także a) przez sposób, w jakim działając na ludzi wywołują ich grę fizjognomii, ruchy, mowę, b) przez wpływ, jaki dana rzecz wywiera na inne rzeczy żywe i martwe [...]"[23].

Izabela na przyjęciu wielkanocnym była "tak piękna i tak majestatyczna w ruchach, że Wokulski patrząc na nią skamieniał" (I, 116). Podczas koncertu Molinariego kobiety miały "namiętnie odrzucone głowy, zarumienione policzki, pałające oczy, rozchylone i drgające usta, jakby pod wpływem narkotyku" (II, 231).

Takie obrazy autor konstruuje w sytuacjach fabularnych potwierdzających prymat reakcji uczuciowych nad rozumowymi[24]. Ciekawe, że choć stale pisał o konieczności wyrazów konkretnych w opisie, z czasem znalazł sposób na jeszcze bardziej bezpośrednie i uniwersalne sposoby opisu.

"Robiąc plan - notował - starać się o wyrażenie przedmiotów i faktów za pomocą g e s t ó w (głuchoniemi), a może za pomocą f i z j o g n o m i i i to przełożyć na wyrazy konkretne"[25].

Najlepszym bodaj zastosowaniem takiego pomysłu jest rozmowa Latterowej z Mielnickim w **Emancypantkach**, a w **Lalce** obserwacje Rzeckiego, którym nadaje on "odkrywczy" a stronniczy wymiar. Nawet jednak stary subiekt wykracza poza klasycystyczne przekonanie, że "każdej namiętności odpowiada odrębna mimika i gestykulacja"[26], choć wychował się w estetyce uprawianej przez uczniów Wojciecha Bogusławskiego. Jego

"wnioskująca obserwacja" nie jest jednoznaczna: "Maruszewicz zaczął mienić się, potnieć i nawet przestępować z nogi na nogę, co jest chyba dowodem wielkiej skruchy". (II, 179); służąca Krzeszowskiej "zachowywała się w sposób bardzo dwuznaczny: czerwieniła się, bladła, kryła się między ławki" (II, 180). W tym miejscu **Pamiętnika** autor wykreślił fragment, w którym Rzecki przedstawia baronową, jej adwokata i Maruszewicza - tak "nieapetyczną trójkę, że na jej widok nawet policjanci doznawali obrzydzenia". Taki wniosek, mimo uprzedzeń subiekta, był za mocny.

Fragment ów o tyle jest interesujący, że jest w nim zdanie: "spostrzegłem dwu studentów, a dalej panią [bar] Krzeszowską". Pomysł z rozbudowanym opisem wyglądu młodych ludzi, w których Rzecki dopiero po chwili rozpoznał dręczycieli baronowej, przyszedł więc autorowi w ostatniej chwili Rozbudowując go, wprowadził obszerne informacje gestyczno-mimiczne. Może dzięki obserwacjom z sal sądowych[27] wypadły one tak plastycznie. Wprawdzie nie krytykowano Prusa za niedołęstwo w tej materii, jak to czynił Świętochowski wobec Sienkiewicza[28], ale mowa gestów w jego powieściach jest często konwencjonalna, zwłaszcza u bohaterów arystokratycznych. "Rzucenie się" na kanapę lub siedzenie pojazdu, które jest dowodem wielkiego wzburzenia, to stały repertuar drugorzędnych powieści na czele z **Trędowatą**. W czasach Prusa było znakiem przekroczenia granic kodu towarzyskiego, upowszechnionym przez konwencję teatralną. Ale Wąsowska, która "Tarzała się na siodle ze śmiechu", to już obraz nieestetyczny. Jest sfunkcjonalizowany, bo odbija gwałtowną i bezceremonialną naturę wdówki, lecz trudny do wyobrażenia, gdy kobieta siedzi w siodle "po damsku".

W stosunku do poprzedników i współczesnych opisy postaci Prusa przynoszą zwiększony rejestr słownikowy dotyczący ludzkiej anatomii. Mamy tu np. wyrazy: **muskularny, muskuł, muskulatura, mózg, nagniotek, noga, nos, obojczyk, oko,**

**pięść, plecy, płuco, ramię, ręka, pacha, rzęsa, serce, paznokieć, skóra, pierś, szczęka, skroń, stopa, szyja, twarz, tułów, ucho, wąs, włos, wątroba, ząb**. Niektóre mają formy deminutywne, bardzo jednak rzadkie (**nos** - 40 : **nosek** 3, **oko** - 476 : **oczko** 4, **noga** - 152 : **nóżka** 11, **ręka** - 567 : **rączka** 15), co jest cechą stylu rzeczowego, konkretnego, a nie emocjonalnego (**półeczka** przeszła w **półkę**, a **krzesełko** w **krzesło**). Bogaty jest inwentarz haseł oznaczających postawę (**niewysoki**, **niski**, **przygarbiony**, **przysadkowaty**, **tęgi**) i higienę ciała (**myć**, **myć się**, **ubrać się**, **ogolić**, **ogolony**, **ostrzyżony**). Wyraz twarzy mniej Prusa zajmuje (**nadęty**, **najeżony**, **nachmurzony**, **nachmurzyć się**) - są to słowa oznaczające raczej przykre uczucia. Beztroska radość życia nie jest dana bohaterom **Lalki** - **roześmiać się** wystąpiło 19 razy, **uśmiechać się** 37, **uśmiechnąć się** 36, **uśmiech** 79. Ale uśmiech, którego rangę w ludzkim życiu podkreślał w **Fizjologii śmiechu** Spencer, może być wymuszony, "aby ukryć lub zamaskować jakiś inny stan psychiczny, nawet gniew"[29]. Wszystkie te określenia czerpane są z zasobów potocznego słownictwa, gdy np. Dygasiński w tym samym czasie wprowadza do powieści terminologię specjalistyczną.

W twórczości Prusa obserwowano, iż chętniej opisuje typy pospolite niż nieprzeciętne. Przy opisie zewnętrznym można dostrzec, że zwracał uwagę na cechy wyróżniające człowieka od innych przez przekroczenie jakiejś powszechnej miary. Najczęściej - w kierunku brzydoty. "Kształtna figura", "ręce i stopy modelowe" panny Izabeli wyznaczają kanon cielesnej doskonałości. Adolf Quételet pisał:

"Każdy członek ciała ludzkiego ma proporcję normalną i znajduje się w stosunku z całością. Przekroczenie tej proporcji wywołuje przykre na nas wrażenie bądź dlatego, że przyzwyczajenie widoku i porównania wraża w nas ideę typu, bądź iż ta idea jest wrodzona i cierpi, będąc zranioną. Uważam więc człowieka przeciętnego jako typ piękna pod względem fizycznym. Im bardziej zaś ludzie zbaczają od tego typu, tym są niekształtniejsi"[30].

Autor **Lalki** zarzucał Zoli lubowanie się w brzydocie, zaś malarzom-idealistom miał za złe upiększanie człowieka. Niewzruszoną podstawą była dlań fizyczna harmonia, krzepkość i zdrowie.

Przygotowywał też zestawienia zewnętrznych cech człowieka i odpowiadających im właściwości psychiki, korzystając z unowocześnionej wersji fizjognomiki opracowanej przez A Ysabeau[31]. Z uznaniem pisał też o pracach Cezarego Lombroso[32]. Według tych zestawień Madzia Brzeska, mając "niewysokie czoło", nie była umysłem filozoficznym, dedukcyjnym; krągłe rysy jej twarzy znamionowały przewagę uczucia nad rozumem. Uczucie, jako dominującą cechę człowieka, znamionowały według Prusa: ciemne włosy, czarne oczy i kształt policzków. Myśl cechowała blondynów o oczach jasnych i wysokim czole. Wolę znamionował rudy kolor włosów i oczu (!) oraz rozwinięte szczęki. "Po włosach poznaje się: rasę, wiek, dbałość o siebie, chorobę włosów ..."[33] W **Lalce** mamy szczególnie dużo informacji o włosach: "blond", "blondyn", "blondynek", "blondynka", "brunecik", "brunet", "brunetka", "kasztanowatę", "siwieć", "siwiejący", "siwo-włosy", "siwizna" "siwy", "szpakowaty", "posiwieć", "posiwiały". Kasztanowate włosy Wąsowskiej przypominają Helenę Grandjean i jej pragnienie miłości. Kontrastuje z nimi obraz Izabeli, która ma "bujne włosy blond z odcieniem popielatym".

To są znaki, po których rozpoznaje się skłonności psychiki. Ówczesna antropologia wiele uwagi poświęcała owłosieniu ciała ludzkiego. Szuman wcale nie fantazjuje, gdy zamyśla umieścić motto na swej rozprawie etnograficznej "Pokaż mi twoje włosy, a powiem ci, kim jesteś". O, przewrotności! Sam wszak jest łysy; czyżby tu właśnie kryło się wyjaśnienie jego ciągłych reorientacji ideowych? Podobne przyporządkowania czynił Prus względem kolorów. Myśl symbolizowała barwa niebieska, uczucie - czerwona, wolę - żółta. W rozszerzonej wersji tej palety kolor niebieski to "myślenie oderwane"

żółty - "praca mechaniczna", czerwony - "wrażliwość, uczuciowość czysta", zielony - "praca praktyczna, celowa", fioletowy - "artyzm", pomarańczowy - "agitacja, ruchliwość"[34]. Przypomnijmy prezentację Wąsowskiej. Z daleka Wokulski dostrzega w breku "coś pąsowego", potem widzi damę "w pąsowej sukni". Na tle zielonej przyrody oraz żółtego breku i gniadych koni kolor pąsowy musiał się rzucać w oczy. Realistyczny jest też obraz stopniowego rozpoznawania obiektu w miarę zmniejszania się odległości. Barwa[35] pąsowa w tej scenie, tak natrętnie przykuwająca uwagę Wokulskiego, pełni dwie funkcje: charakteryzuje Wąsowską jako osobę uczuciową, marzącą o miłości, oraz informuje o przeżyciach kupca, który w tym breku wypatruje Izabeli. Panna Łęcka ubiera się zaś niemal wyłącznie w kolory błękitne, niebieskie, popielate. Takie też ma obicia mebli w pokoju. Z poprawek na rękopisie widać, że Prusowi zależało na pokazaniu Wąsowskiej przez nagromadzenie superlatywów określających powszechnie dostrzegane powaby cielesne. Ona reprezentuje miłosną zmysłowość po to, by ostrzej kontrastowało z nią rzekome uduchowienie spowitej w jasne barwy Izabeli.

Przekonanie Prusa o związku kolorów z pewnymi cechami psychiki mieści się w granicach potocznej wiedzy o tym zagadnieniu, zawartej w różnych popularnych "słownikach" mówiących barw, kwiatów czy drogich kamieni. Ich znajomość (choć spotyka się w nich informacje wręcz wykluczające się) ułatwia zrozumienie sensu komunikatu, który dla dzisiejszego czytelnika ma zgoła inne znaczenie. Np. podczas święconego u hrabiny rozmawiają "dama w brylantach" i "dama w strusim piórze". Dziś znaczy to: bogactwo i elegancja. Ale kobieta, która zakładała brylantową biżuterię przed wieczorem, zdradzała gminne pochodzenie i nieznajomość kodu towarzyskiego. Przypomnijmy, że hrabina Ćwilecka z **Trędowatej**, "ubrana bez gustu, obsadzona brylantami", "miała w sobie coś z burżuazji, niczym nie przypominając arystokratki"[36].

Z powyższych uwag wynika, iż skala barw w powieściach Prusa musiała się zawężać do podstawowego "leksykonu", jeśli ten miał być odczytany. Spory o wyobraźnię artystyczną autora, zainicjowane przez Jana St. Bystronia[37], przyniosły szereg obserwacji o wyczuleniu pisarza na kształt i rysunek, choć do opracowań monograficznych te wnioski rzadko docierają. Tropienie malarskich talentów pisarzy realistycznych, rozpoczęte na większą skalę przez studium S. Witkiewicza o kolorystyce Mickiewicza, więcej jednak mówi o krytykach niż o literatach. Można wszak zauważyć, że kanonem estetycznym jest impresjonizm, a miarą oceny - bogactwo słownika kolorystycznego. Tak np. wyrażał swoją admirację dla **Pana Balcera** Stanisław Kozłowski[38], w takich kategoriach określano uwielbienie dla Sienkiewicza.

Podobne opinie zbyt często cechuje "zdroworozsądkowość", w istocie zaś - subiektywizm. Badania eksperymentalne wykazują, że nawet ukierunkowany na postrzeganie kolorów człowiek rejestruje ich wąską skalę[39]. Narrator **Lalki** widzi dokładnie tyle, ile w danej sytuacji może dostrzec bohater, dotyczy to również barw. Fakt, że słownik **Lalki** nie imponuje bogactwem haseł kolorystycznych, ma uzasadnienie w strategii narracji. Obfitość leksykalna w tym zakresie nic zresztą nie mówi o malarskim widzeniu - Cyprian Norwid był malarzem, a jego literacka paleta barw z czasem się zawężała[40]. Kolorystyka pisarzy pozytywizmu stała się ostatnio przedmiotem ciekawych analiz, choć wnioski są na razie ogólnikowe: zasada weryzmu narzucała konieczność precyzyjnego opisu przedmiotów i pod względem barw, preferencja harmonii kolorów tęczy była zdeterminowana estetyczną zasadą jedności w wielości[41]. W świetle statystyk językoznawczych upadają niegdysiejsze opinie o "barwnym widzeniu" Sienkiewicza, który cechował się raczej uwrażliwieniem na rysunek i rzeźbę[42]. Przeciętny człowiek, zdaniem teoretyków koloru, rozróżnia 100 - 150 tonów. W tej skali mieści się i Trylo-

gia, i **Lalka**[43]. Wielkość słownika ma w tym wypadku podrzędne znaczenie dla stylistyki; ważniejszy jest stosunek określeń kolorystycznych do korpusu leksykalnego tekstu i do sumy przymiotników[44]. Pod tym względem **Lalka** ma niskie wskaźniki, frekwencja nazw kolorów jest niewysoka, rzadko przekracza liczbę 10 użyć.

Najczęstrze u Prusa i Sienkiewicza kolory to biały, czarny i czerwony, równie obficie reprezentowane w innych próbach polszczyzny kulturalnej. Tonowanie barw w **Lalce** autor opiera na zabiegach słowotwórczych, głównie złożeniach: "bladoniebieski", "ciemnopopielaty", "ciemnowiśniowy", "ciemnozielony", "jasnoniebieski", "jasnozielony", "jasnożółty", "żółto-niebieski". Rzadkie jest natężenie cechy barwy: "bladawy", "niebieskawy", "zielonawy". Dość nieoczekiwanie niewiele rzeczowników z tej grupy jest derywowane sufiksem "-ość" ("białość", "czarność", "zieloność"). Nieoczekiwanie, gdyż był to formant bardzo produktywny. Wiktor Gomulicki często pisał "zieloność" (przypomnijmy, że i w **Trylogii**, i w nowelach amerykańskich Sienkiewicza zdumiewająco rzadko występuje kolor zielony), w **Nad Niemnem** mamy "szarawą różowość wrzosów", "mętną szarość obłoków". Konopnicka nadużywała tego sufiksu dla wyrażenia przechodzenia mowy ludu z płaszczyzny konkretnych spostrzeżeń do uogólnień (stąd "dalekość"). W mowie Bohatyrowiczów wyrażenia "ogarnęła zwątpiałość", "cichość panowała na rzece", "w zamkniętości swej nie wytrzymał" przypominają parodię tych form z **Dyliżansu** Fredry, gdzie używane są przez bohaterów, chcących odróżnić się od pospólstwa elementami kodu oficjalnego.

Polski tłumacz **Umysłu i ciała** Baina dowodził, że ów sufiks "pozwala nam mnóstwo przymiotników zamienić na imiona oderwane"[45]. Sam Bain uważał, że takie wyrazy "nie wyrażają żadnej określonej rzeczy", więc nie są konieczne ani w mowie codziennej, ani w nauce. Często się je spotyka, bo skracają długie wyrażenia[46]. Logiczne różnice między "ogólnymi nazwa-

mi przedmiotów" a "nazwami przymiotów" rozważał Prus tłumacząc **Logikę** Milla, a rozpatrywał je na przykładzie zmiany znaczenia, jakie wprowadza "-ość" w nazwie koloru[47]. Chcąc stosować styl konkretny w **Lalce** musiał rugować ten sufiks.

Kanon impresjonistycznej barwności przesłaniał krytykom **Lalki** fakt, że odnotowywane przez autora kolory w minimalnym stopniu dotyczyły słonecznego pleneru. Głównie zaś - wystroju wnętrz mieszkalnych, ubiorów i twarzy ludzkich. Niezależnie jednak od naturalnego w tych warunkach zawężenia palety trzeba przyznać, iż sugestie o dominacji achromatycznej kolorystyki u Prusa są słuszne. Barwy szare, ciemne i żółte obrazują w **Lalce** smutny świat rozkładu, gnicia i brudu. Dotyczy to zwłaszcza opisu Warszawy.

Styl portretowania w **Lalce** można uznać za ekonomiczny leksykalnie model rozpięty między portretami Narcyzy Żmichowskiej a Adolfa Dygasińskiego. Opierał się on na symbiozie fizjologii i estetyzmu. W drugiej części **Białej róży**, chociaż Augustę zaprezentowano już wcześniej, powtarza autorka portret bohaterki w stylu malarskim, który wraz z dygresjami narratora o psychice kobiet i antycznych ideałach kobiecości ciągnie się przez kilkadziesiąt zdań. Dokładne rejestracje każdego szczegółu anatomiczno-malarskiego mamy też w rozbudowanym portrecie panny Salomei. Pół żartem przywołuje autorka Lavatera dla usprawiedliwienia obszernego opisu nosa Augusty:

"W samą porę szeroki i długi, ku środkowi wypuklejszy, ku nozdrzom trochę rozdęty, ale nie mięsisty i nie zatyły - pod słońce widać, że tam krew purpurowa dobiega - dość powiedzieć, cudowny nosek"[48].

Przyrodnik Dygasiński w opisie Antosi Hałastrowiczówny używa nowocześniejszej, darwinowskiej, terminologii:

"Ruchliwe paluszki świadczyły, iż wzrosła w nich chwytność, element pracy ręcznej".

Zaraz potem jest malarzem-portrecistą:

"Szyja począwszy od kształtnych uszu cieniowała się przepysznie i jaśniała a najpiękniejszą była w swoich delikatnych przejściach od owalu twarzy wzdłuż i wokręg całej linii [...]"[49].

Przepastne oczy, w których głębi i blasku romantycy widzieli mapę ludzkiej psychiki, nie były już tak wiarygodne po ogłoszeniu przez Darwina pracy **O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt**. W **Lalce** tylko przy drugorzędnych postaciach można mówić o "formułach fizjonomicznych"[50] jako pomocniczym sposobie portretowania. Pierwszoplanowi bohaterzy są opisywani tak, by przez zmiany układu mięśni twarzy i karnacji skóry informować o ich napięciach emocjonalnych. Najczęściej dzieje się to za pośrednictwem rumieńca, który Darwin uważał za "najbardziej ludzki" spośród wszelkich sposobów ekspresji[51]. Rumieńcami z **Lalki** można obdarzyć kilka powieści, może z wyjątkiem **Herbu na giełdzie** Jana Zachariasiewicza. Używa on bogatego słownika bliskoznaczników z mowy potocznej: "napędzać rumieńca", "zapłonąć jak piwonia", "poczerwienieć jak karmazyn", "poczerwienieć", "mieć twarz czerwoną". Prus staranniej cieniuje słowa - czerwienienie rezerwuje dla postaci niesympatycznych, rumienienie się zaś - dla bohaterów o wrażliwej psychice.

Ograniczywszy zakres komentarzy wszechwiedzącego narratora autor **Lalki** nie wszedł na linię stylistyczną Żmichowskiej i Dygasińskiego, dla których portretowanie bywało kombinacją ćwiczeń plastycznych i lekcji anatomii. Ich deskrypcje to mieszanka leksyki oceniającej z dziedziny estetyki i opisowych terminów naukowych. Wspólna dla wszystkich jest metoda ustatyczniania, a nawet upozowania postaci podczas opisu. Wiadomo, że powieściopisarze historyczni, wprowadzając autentyczną osobę do literatury, w trosce o wierność historyczną korzystają z materiałów ikonograficznych, z pomników, portretów i pieczęci. Opis takiej osoby bywa wtedy li-

teracką kalką tego źródła. Tak postaci znane np. z wizerunków na monetach ukazane są na wzór tego wizerunku, władca znany w sfragistyce jako jeździec bywa identycznie przedstawiony w powieści... Literatura **stricte** fikcyjna nie podlega takiej kontroli faktów, niemniej wpływają na nią upodobania i konwencje estetyczne epoki.

Wydaje się, że pozytywizm ulegał w tej mierze fascynacji żywami obrazami jako miniaturą literatury, teatru, malarstwa i rzeźby zespolonych w jedno. Żywe obrazy wystawiano często tak w salonach prywatnych, jak i w instytucjach publicznych, a tematy do nich brano nawet ze współczesnych powieści (np. Sienkiewicza). Statyczny obraz pozwalał zwrócić uwagę na tło, kolejne "plany" widzenia i pozę. W **Lalce** opis nieraz cechuje się nagłym przejściem z czasu przeszłego narracji do teraźniejszego, mniej sprawnego w przedstawianiu relacji między wydarzeniami[52]. Ta manipulacja czasem tworzy rodzaj ramy dla obrazu opisowego, choć jest ona wtopiona w relację o zdarzeniach. Tak np. wygląda panna Łęcka pogrążona w smutnych medytacjach:

"Panna Izabela z niechęcią odrzuca monitora mody i siada na szezlongu w postaci półleżącej. Ręce splecione jak do modlitwy opiera na poręczy, głowę na rękach i patrzy w niebo rozmarzonymi oczyma" (I, 56).

Jest to typowy scenopis, którego autor zadbał o każdy drobiazg, konkret ("monitor", "szezlong", "poręcz", "ręce", "głowa"). Poznajemy dzięki niemu wystrój pokoju i wystudiowane ruchy bohaterki, która nawet w samotności zachowuje się, jakby pozowała do obrazu "Nieszczęśliwa dziewica". A teraz zmiana planu - "Dziewica w rozpaczy":

"Już mrok ogarnął ziemię... Panna Izabela jest znowu sama w swoim gabinecie; upadła na szezlong i obu rękami zasłoniła oczy. Spod kaskady tkanin spływających aż na podłogę wysunął się jej wąski pantofelek i kawałek pończoszki; ale tego nikt nie widzi ani ona o tym nie myśli" (I, 64).

Podnietą estetyczną do takiego ujęcia były tu sztuki plastyczne. Warto przypomnieć inny fragment, gdy Łęcka przytuliła się do ojca,

"Pan Tomasz spojrzał niechcący w lusterko na stoliku i przyznał w duchu, że oboje w tej chwili tworzą bardzo piękną grupę. Szczególniej dobrze odbijała obawa rozlana na twarzy córki od jego spokoju" (I, 60).

"Ilustracja", "malowidło", "malowanie", "malarz", "obraz", "obrazek", "portret", "rama", "rysopis", "rysować", "rysownik", "rysunek", "rzeźba", "rzeźbiarz", "rzeźbić", "rzeźbiony", "wyrzeźbić", "wyrzeźbiony", "tło" - to wszystko słowa z **Lalki**, w której przecież (poza aktorem i muzykiem) nie występują artyści. Część z nich obsługuje opisy wnętrz mieszkalnych i jest dokumentem zamożności, kultury oraz smaku ludzi epoki Prusa. Część jest używana obok konkretnych rzeczowników przy portretowaniu oraz pejzażowaniu, potwierdzając wpływ sztuk plastycznych na techniki literackie tych lat. Obserwacje te dotyczą nie tylko **Lalki**. Oto np. opis kobiety z powieści Edwarda Lubowskiego **Krok dalej**:

"Nad biustem tak wspaniałym, iż rzeźbiarze w rozpaczy, że nigdy nic takiego z marmuru nie wykują, dłuto złamać by mogli, wznosiła się dumnie głowa skończenie artystycznego owalu [...] Najznakomitszy malarz nie byłby w stanie pochwycić ich wyrazu [...]"[53].

Mowa tu o oczach.

Widzenie człowieka przez pryzmat sztuki jest w powieści XIX wieku częstym zabiegiem. W oczach Rzeckiego "pani Stawska spoglądała kolejno na wszystkich z takim łagodnym spokojem, że gdybym był rzeźbiarzem, wziąłbym ją za model do posągu oskarżonej niewinności" (II, 178). Ekonomowa z **Grzesia** Wołodego Skiby ma kształty "majestatycznej wiejskiej Junony". W **Żonie artysty** Stanisława Grudzińskiego młoda para "zdawała się też jakby wizją klasycznego świata:. on, niby model do posągu Peryklesa, ona - urok Aspazji łączyła z

wdziękiem romantycznym"[54]. A oto pani Odoniecka z **Filistrów** Mariana Gawalewicza - "wysmukła jak posąg, którego pełne i wdzięczne kontury rysowały się na zacienionym tle klonów, oblane promieniami złotego słońca"[55]. Przypomnijmy, że Augusta z **Białej róży** też jest upozowana na posąg leżącej kobiety (i "uwinięta w białej kaszmirowej szaty draperie"), a autorka ponadto obwarowuje ten opis aluzjami do Peryklesa. Lecz Gabryella zaraz potem jest malarką i fizjonomistką. Widząc twarz - nie interesuje się ciałem.

Może dzięki zachwytom Taine'a nad posągami greckimi, które wiernie naśladowały nagie postaci ludzkie, może przez dyskusje o dopuszczalnych granicach malowania rzeźby[56], na pewno zaś dzięki naturalizmowi wzrósł w opisach postaci słownik anatomiczny. "Jakieś tajemnicze rozmarzenie" zostawało, ale nim je pisarz spostrzegł, wpierw widział "postać", "figurę", "kształt", a nawet - jak w **Lalce** - "nogę" i "kolano". Rzeźbie i malarstwu szło tu w sukurs lustro.

Motyw okna, lustra czy wzniesienia, które w powieści realistycznej stanowiły pretekst dla wprowadzenia szczegółowego opisu, dokładnie rozważał Philippe Hamon[57]. Chwyty takie, jakie wprowadzał Zola, np. motyw przechodnia zaglądającego przez okno, spotykamy i w naszej powieści. Zwróćmy wszakże uwagę, że ten motyw wiele ma wspólnego z konwencją obrazu przez ograniczenie postrzeganej rzeczywistości ramą. Wyglądanie przez okno było odpowiednikiem poznania naukowego, gdyż umożliwiało bezstronną obserwację przez kogoś, kto sam nie podlegał wpływom tej rzeczywistości. Był jakby poza światem, zatem pełnił rolę uczonego. Barbara Skarga, wyjaśniając sens pozytywistycznej epistemologii, pisze:

"Wyjaśnienie faktu sprowadza się do ustalenia warunku jego powstania. Uczony, aby zadanie swe spełnić, musiał zatem fakt badany możliwie zobiektywizować, a to znaczyło usunąć zarówno z przedmiotu poznawanego, jak i z aktu poznawczego elementy, które się wydawały subiektywne"[58].

W **Lalce** 190 razy wystąpił wyraz "okno". M.in. dzięki niemu rejestrowanie konkretów dokonuje się w "życiowych" sytuacjach, a opisy nie przekraczają granic poznania zwykłego człowieka. Nadmierną ich "żmudliwość" w powieściach krytykował już Kraszewski. Zoli i Wiktorowi Hugo również zarzucano zbyt rozbudowane i przesycone specjalistyczną terminologią deskrypcje. Prus bodaj tylko raz, opisując ogród w **Anielce**, poszedł tą drogą. Scjentyzm wyznaczał mu możliwie obiektywną metodę obserwacji, estetyzm - sposób jej artystycznej prezentacji zgodny z pojęciem dobrego smaku.

Ten estetyzm jest czasem w **Lalce** tak jawny, że zachodzi podejrzenie, iż autor wprowadza go jako implicytną interpretację, podkreślającą złudzenie zewnętrznej obserwacji. I ktoś tkwiący wewnątrz obrazu, i ktoś, kto widzi go z zewnątrz jako okolony ramami wycinek świata, mogą go oceniać fałszywie. Możemy wtedy mówić o działaniu magii językowej: o unikaniu pewnych określeń lub używaniu wyrazów zastępczych. Na polu bitwy Rzecki nie widzi trupów, ale "jakby skrawki białego i granatowego papieru, bez ładu porozrzucane na zdeptanej trawie". "Niektóre z owych skrawków" jacyś ludzie składają na furmanki. Przedtem subiekt nie patrzył pod nogi, by nie ujrzeć leżącego człowieka. Wokulski z Izabelą są portretowani na tle spokojnego lustra wody i łabędzi. Kiczowatość tego obrazu jest zbyt natrętna, aby nie podejrzewać w nim złudzenia obopólnego szczęścia. Łęcki "nosił nieduże wąsy białe" i włosy "tej samej barwy". Zaraz potem autor używa czasownika "mieć" w odniesieniu do oczu i postawy. Stwarza to wrażenie, jakby "wyprostowana postawa" była fizyczną cechą niezależną od woli bohatera, zaś kolor włosów to jego dobrowolny wybór motywowany względami estetycznymi ("nosić", "barwa")[59], a nie oznaka starości. Przypomnijmy też, że po opisie salonu Łęckich Prus używa rzeczownika "tło": "Na tym poważnym tle dobrze zarysowywali się jego mieszkańcy".

Salon nie jest więc mieszkaniem, ale dziełem sztuki, a jego lokatorzy też są wystylizowani na upiększone kopie zwykłych ludzi. Literatura realistyczna w opisie wnętrz posługiwała się metonimią: szczegół domu świadczył o charakterze właściciela. "Lubimy sądzić z umeblowania i tysiąca gracików w budoarze pięknej kobiety jeżeli nie o jej charakterze, to przynajmniej o jej upodobaniach i jej trybie życia"[60]. Tak pouczał Lubowski, który w **Kroku dalej** zatytułował jeden z rozdziałów "Kalejdoskop salonu". Estetykę salonowego wnętrza opracował Kazimierz Kleczkowski[61]. Jego zdaniem niedopuszczalny był tu kształt okrągły lub kwadratowy, gdyż czyni to wrażenie zamknięcia. Salon to przestrzeń publiczna; konieczne są więc okna i zwierciadła. Meble powinny być tak ugrupowane, by akcentowały dwa ogniska skupiające gości: wokół kominka i fortepianu.

Salon Łęckich to estetyczna funkcjonalność. U Stawskiej rzuca się w oczy nadmierna symetryczność, którą Rzecki trafnie interpretuje jako czekanie na gościa. U Krzeszowskiej wszystkie meble są pokryte pokrowcami, co dowodzi martwoty towarzyskiej salonu i mieszczańskiej oszczędności. Mieszczaństwo właśnie przyniosło kult bibelotu, pamiątki po sobie, która zastąpiła romantyczne inskrypcje na marmurze. Beznadziejność życia wetowano gromadzeniem śladów, stąd upodobanie w pokryciach z aksamitu i pluszu, przechowujących odcisk każdego dotknięcia[62]. Dość przejrzeć słownik **Lalki**, by się przekonać jak wiele jest w nim nazw różnych mebli i przedmiotów codziennego użytku. Wystrój wnętrza mieszkalnego zawsze jest opinią o lokatorze, zwracanie uwagi na szczegóły nasyca styl powieści wyrazami konkretnymi.

Legendarne już opowieści o spostrzegawczości Prusa dopełniają powyższe wyjaśnienie w sprawie drobiazgowych wyliczeń. W **Lalce** - inaczej niż w powieści naturalistycznej - nie spotykamy przeładowania opisów nagromadzeniami rzeczownikowymi. Autor zwraca uwagę na szczegół charakterystyczny, szczegól-

nie na dominującą barwę pomieszczenia oraz rekwizyty z pogranicza świata sztuki. Pokój Rzeckiego to spłowiała zieleń, harmonizująca z ogólnym mrokiem. Izabela duma na tle popielatym i błękitnym. Ciemnopopielate barwy dominują w salonie Krzeszowskiej, a "znakomity adwokat" nawet kolorem szlafroka dopasowuje się do brązowego gabinetu. Skórzane fotele, ciemne, poważne kolory i staromodny "cybuch" dają klientom gwarancję, że ich sprawy prowadzi solidna firma. W gabinecie Izabeli stoi posąg Apollina, w poczekalni adwokata zaś - "gipsowy posąg bogini Temidy z mosiężnymi wagami i brudnymi kolanami". To znak - mecenas chce przed ludźmi uchodzić za sprawiedliwego i bezstronnego. Kolana tej bogini są brudne. Nie świadczy to dobrze o jego zamiłowaniu do porządku. Przypomina się opis adwokata Krzeszowskiej, którego spodnie są na kolanach tak "wytłoczone, jak gdyby ich właściciel, zamiast bronić swych klientów, nieustannie oświadczał się bogini Temidzie".

Motyw lustra sprzyja nominalizacji stylu (wyliczenia rzeczowników). Jest ono granicą między przestrzenią intymną a publiczną, co dobrze ilustruje krótkie opowiadanie Prusa **Zwierciadło**, a także scena w pokoju hotelowym w Paryżu. Ważniejszą bodaj rolę pełni okno. Przypomnijmy, że w **Emancypantkach** major oburza się na kupców, "którym przez okna można cały sklep obejrzeć". Rzecki właśnie tego chce, okno ma być reklamą zasobności sklepu. To dwa widzenia "wnętrza" i "zewnętrza"

"Wygląda to na paradoks, niemniej żywotność i atrakcyjność przestrzeni dziewiętnastowiecznej polega na jej jednolitym charakterze, na braku esencjonalnej różnicy między salonem a parkiem, pokojem a polem, korytarzem i aleją"[63].

W architekturze odbiciem takiego poglądu był powszechny wtedy pasaż. Ilustracją podobnych przekonań są w **Lalce** zaokienne widoki, zwłaszcza z pokoju Izabeli.

"Powieść zmierza do tego, by między bohaterem a miejscem wytworzył się stan swoistej, np. aksjologicznej równowagi"[64].

Dla jej dziewiętnastowiecznej, realistycznej odmiany można ułożyć cały słownik, oparty na binarnych przeciwstawieniach "dobry" - "zły" (np. salon - ulica, kościół - karczma, ojczyzna - obczyzna). **Lalka** i podtrzymuje tę konwencję, i ustawia się względem niej opozycyjnie. Kiedy w powieści **Na prowincji** Orzeszkowej jeden z bohaterów znajduje się w karczmie, a jego antagonista w kościele, czytelnik nie ma wątpliwości, jak ich ocenić. Ale Wokulski idzie do kościoła na zaloty, a Rzecki szuka w nim chłodu i ciszy. Kupiec zasiada w konfesjonale, by - jak kapłan - sądzić ludzi. Do kościoła wkracza przestrzeń świeckich uciech. Zabawki, reklamujące sklep, teraz reklamują Izabelę, która wystrój kościoła traktuje jako tło do flirtu. Kościół jest tu przedłużeniem salonu, jak później - w oczach Rzeckiego - będzie przedłużeniem sali sądowej. Magdalenka idzie doń, by się "rozerwać" i nie spowiada się z grzechu nieczystości, ale prosi Boga, "ażeby albo starą choroba zatłukła, albo żebym ja od niej wyszła". Nie ma tu jednoznacznej aksjologii, podobnie jak nie ma jej w obrazach obczyzny. W Bułgarii Wokulski tęskni za krajem, lecz jego wspomnienie Sybiru nie odpowiada ówczesnej konwencji infernalnej. Syberia to cisza, spokój, bezmierna dal i możność zapomnienia o piekle w kraju. Paryż, ukazywany zwykle jako źródło moralnego zepsucia, jest pochwałą rozumnej cywilizacji. Prus występuje przeciw literackim schematom, za czym idzie wystąpienie przeciw stereotypom myślowym. Człowiek określa wartość miejsca; dobrym Polakiem jest się przez to, że najpierw jest się dobrym człowiekiem.

Wielokrotnie pisano już o "miejskiej" wyobraźni autora **Lalki** i o jego opisach Warszawy[65]. Scalone - dają panoramę całego miasta, pojmowanego jako samoistny organizm, zobrazowanego w naturalistycznej nieraz brzydocie, którą Prus wpro-

wadza, by uwrażliwić społeczeństwo na sprawy higieny. Nie zwrócono wszak uwagi na to, że w opisach Prusa rzeczowa sprawozdawczość miesza się z jawnym estetyzmem, a obrazy natury i kultury, miasta i wsi, wnętrza i zewnętrza zachodzą na siebie. Opis ulicy w **Wielkim losie** jest przesycony słownictwem biologicznym, zamiast ludzi występują w nim zwierzęta wodne. Miarą wysokości, czy to w **Lalce**, czy w **Placówce**, jest dla Prusa "piętro", nawet w obrazach przyrody. Tak myśli człowiek miasta. Ale Wokulski swój zachwyt dla Paryża wyraża słownictwem parafianina, wychowanego w leśnej głuszy: "A te lasy obrazów i posągów, całe puszcze machin [...]". Dzięki zachowanemu egzemplarzowi korektowemu **Placówki** łatwo jest tropić pierwotne skojarzenia pisarza. Wąwozy w dolinie Białki były w pierwodruku przyrównane do miasta, którego elementy stanowiły "plac", "wodotrysk", "teatr", "kościół", "ulica", "gmachy", "parterowe domki", "labirynt uliczek", "stare miasto", "bulwar", "brama miejska". Panna Łęcka czuje się bezpieczna w lesie, gdy może w nim rozpoznać kontury salonu, kościoła i miasta. Jest to ujęcie satyryczne, ale po latach identyczne wrażenie odniesie bohater **Przemian**, Józef Trawiński. Powtórzy się nawet motyw szczekania wiewiórek, który znamy z samotnej wyprawy Wokulskiego do lasu. Abstrahując od psychoanalitycznego podłoża podobnego wymieszania obrazów, możemy skonstatować, iż opis Prusa jest poszukiwaniem jakiegoś ładu w rzeczywistości, jakiegoś porządku, który da się rozpoznać przez zarejestrowanie w "nowym" cech "znanego". Zaś samo "wymieszanie" jest naturalną konsekwencją teoretycznych przekonań autora, chcącego opisywać przedmioty tak, "ażeby wybrany symbol budził wyraźną ideę, ale jeszcze określone uczucia". Las może być parkiem (Izabela), park - dzikim lasem, w którym Wokulski "uczuł obawę nocy i zbłąkania".

W znanej krytyce **Ogniem i mieczem** Prus podkreśla realizm Sienkiewicza, więc "używanie wyrazów, które bezpośrednio ma-

lują przedmiot czy własności i budzą w czytelniku nie tylko pojęcia, ale poczucie"[66]. Poetyka drugiej połowy XIX wieku była nastawiona na "wyobrażeniowy odbiór dzieła literackiego"[67]. Autor **Lalki** uważał, że opis musi być "pełny, bryłowaty", uwzględniający "formę i materiał, powierzchowność i budowę wewnętrzną, nie tylko front przedmiotu, ale tył i boki". Tego maksymalistycznego postulatu sam nie spełniał, choć dążył doń np. w opisie kamienicy Łęckich. W każdym razie to zdanie wyjaśnia, skąd w **Lalce** biorą się tak obfite zestawy słownikowe dotyczące nazw budowli, nazw roślin czy materiałów (przykładowo: **brąz, drewno, mahoniowy, dębowy, gipsowy, kamienny, kortowy, marmur, mosiądz, platyna, ołów, porcelanowy, spiżowy, stalowy, żelazny**). Z drugiej strony:

"Uczucie winno być tłem każdego opisu przedmiotów. Poza przedmiotami opisywanymi może być parę uczuć zlanych w jedno jak barwy lub stojących obok siebie jak tony"[68].

Tak jest z opisem Zasławka, pokoju Izabeli czy pola wyścigowego.

Przynajmniej kilka razy Prus przeciwstawiał Mickiewicza Słowackiemu, zarzucając twórcy **Beniowskiego** obrazowanie nieweryfikowalne. Ale... Zdanie z **Placówki**: "Jeżeli cała ziemia jest stołem [...], to dolina Białki jest olbrzymim półmiskiem [...]" dziwnie przypomina porównanie z **Podróży do Ziemi Świętej** ("Jeśli Europa jest nimfą"). Przypomina nie przez konstrukcję okresu warunkowego, ale przez intelektualne raczej niż malarskie komponowanie obrazu. Ściśle mimetyczne intencje nie były programem Prusa. Jak zauważyliśmy, w **Lalce** są one przepuszczone przez pryzmat sztuki, a przez tę pośrednią obserwację konstruują rzeczywistość zamiast ją tylko odbijać. Zasadniczo opis Prusa odwołuje się do pamięci czytelnika, lecz elementy konstrukcji i logicznego rygoru są w nim amalarskie, skierowane ku fantazji.

Uaktywnienie roli odbiorcy autor osiąga przez operowanie kategoriami strony i czasu. Zwłaszcza pierwszy zabieg jest

dlań charakterystyczny. Prezentacja wsi w **Antku** zawiera nagłe przejście z 3 do 2 osoby ("Wieś leżała [...] Kiedyś stanął na środku wsi, zdawało ci się"). W ten sposób narrator zaprasza czytelnika, by zrezygnował wraz z nim z roli obiektywnego obserwatora[69] i spojrzał na dolinę okiem jej mieszkańca. **Placówka** takąż wstępną partię jeszcze wyraźniej buduje na wprowadzeniu czytelnika w świat powieściowy przy pomocy osoby gramatycznej. "Na przestrzeni mili Białka płynie równiną [...] Ale po przejściu mili w stronę południa znajdujemy inny kraj [...] jesteś w wąwozie [...]. Z tego wąwozu przechodzisz w drugi wąwóz [...]"[70]. Ten opis odwołuje się do konwencji adresata, konstytuującego sytuację narracyjną. Jest to zajmująca lekcja geografii. To wrażenie często się odnosi przy lekturze Prusa, który lokalizacji akcji dokonywał przy pomocy terminów "wschód", "zachód", "północ" etc. Wraz ze słownictwem geologicznym odpowiada to pozytywistycznemu postulatowi scjentyzmu. Z drugiej strony wszak taki opis cechuje "nieimpresywność wizualna". To opis intelektualny, rozumiejący, a nie malarski.

Zamiast bogactwa barw mamy kontury i kształty. Częste u Prusa tonacje achromatyczne Piotr Lehr-Spławiński[71] wiąże z późniejszymi zainteresowaniami kubistów, którzy eliminowali kolor na rzecz studiów nad geometrycznym kształtem przedmiotów. Ponad widzenie instynktowe i spontaniczne autor **Lalki** stawia spojrzenie oparte na wiedzy i refleksji. Stąd tak częsty w jego opisach gest wskazywania. Dzięki niemu zminiaturyzowaną jak w mikroskopie rzeczywistość można oglądać w zespole determinant przyrodniczych i społecznych. Chodzi o diachroniczne ślady działania sił natury lub twórczej pracy ludzkiej oraz o synchroniczne ujęcie warunków i możliwości współżycia człowieka i przyrody. Mikroświat, mikroklimat, mikrospołeczność mieści Prus w obrazie ograniczonym przestrzennie (dolina, "półmisek", "klosz"), który może obserwować z góry, jak choćby w **Lalce** ową "łąkę tak

piękną jak marzenie". Co w niej było pięknego, nie wiedział Wokulski, za to spostrzegł "zieloność trawy", "kręty bieg rzeczułki", "drzewa" pochylone. Konkrety. I biocenoza - jedno drugiemu pomaga tu żyć.

Takie zadania opisu najlepiej spełnia mapa. To częsty motyw u Prusa w **Faraonie** i w **Lalce** (Paryż, Warszawa). Autor użytkuje w nich antropomorfizujące porównania, czyli stosunkowo prosty zabieg obrazowania. Głównie jednak chodzi o lekturę mapy jako czynność intelektualną, o opis, w którym zsumowano ludzką wiedzę. Mapa nie łudzi nastrojem zmiennych barw impresjonistycznych i jest zawieszona w czasie. Wspominaliśmy o żądaniu statycznego opisu w estetyce pozytywistycznej. Przypomnijmy, że w **Lalce** często występuje gramatyczny czas teraźniejszy. **Praesens perpetuum** spotykamy najczęściej, gdy auktorialny narrator relacjonuje czynności zaaferowanego Rzeckiego w sytuacjach dlań nietypowych (opuszczenie sklepu) albo kiedy autor **Pamiętnika** akcentuje dramatyczność wydarzeń. W statycznym opisie rozwiniętym czas teraźniejszy pełni rolę ramy, choć zwykle wyraźna jest ona tylko w części inicjującej, która w pierwodruku prasowym pokrywała się z początkiem nowego odcinka. Dziś mamy tu początki rozdziałów, a bodaj jedynym opisem "autonomicznym", dobitnie przerywającym relację w czasie przeszłym, jest deskryptywna informacja o wyglądzie Warszawy w czerwcu.

"Jest niedziela, szkaradny dzień marcowy: zbliża się południe [...]"
"Początek kwietnia, jeden z tych miesięcy, które [...]".
"W czerwcu fizjognomia Warszawy ulega widocznej zmianie".

W każdym z tych opisów w czasie teraźniejszym występuje parataksa jako podstawowa forma składniowa. Inna jest dystrybucja czasownika (dzięki elipsom), zatem i stopień nominalizacji stylu, inne tempo narracji i stopień uszczegółowienia informacji temporalnej. Żaden opis nie jest absolutnie statyczny, już sama dynamika obrazowania niesie za sobą ele-

menty opowiadania[72], niemniej opisowość ciąży ku biegunowi unaocznionej teraźniejszości. Prowadzi to do redukcji form czasownikowych ("Dzień był piękny, niebo prawie bez obłoku, bruk bez kurzu"). Przez transpozycję gramatycznych form osoby i czasu Prus osiąga w opisach **Lalki** obiektywizm spojrzenia, iluzję absolutnego "teraz" i "ktoś".

Przypomnijmy jazdę balonem. Wokulski zwraca uwagę na barometr, a w pewnej chwili w sposób widoczny dla innych myśli o samobójstwie. Tylko on, jak zauważa Geist. Ochockiego najbardziej interesowałyby dane o barometrze, lecz o nich kupiec milczy. Na pytanie "Jakich uczuć doznawał pan?.." powinien odpowiedzieć w pierwszej osobie, zamiast niej mamy "Człowiek myśli [...], chciałoby się wyskoczyć..." Swoimi wrażeniami obdarzył "każdego", zobiektywizował też opis przez użycie czasu teraźniejszego. Te zabiegi stają się widoczne przy zestawieniu relacji Wokulskiego z jej prawdopodobnym źródłem - korespondencją Bruna Abakanowicza. Z listu Prusa do Ochorowicza można wnosić, iż znany pisarzowi osobiście wynalazca-mechanik mógł mu opowiadać o lotach balonem[73]. Zbyt duże zaś są zbieżności stylistyczne, by sądzić, że autor **Lalki** nie znał sprawozdania Abakanowicza z wystawy paryskiej i relacji z lotu "balonem Giffarda"[74]. Porównajmy: "Zdawało się, że stoimy w miejscu, a ziemia spod nóg ucieka" - "Człowiek myśli, że sam pojedzie w górę; nagle widzi, że nie on jedzie, ale ziemia szybko zapada mu się pod nogami"; "Zdawało mi się, że mam przed sobą plan Paryża [...]" - "cały Paryż i jego okolice wyglądają jak na wypukłej mapie"; "Z wysokości czterystu kilkudziesięciu metrów ludzi można było widzieć i powozy, jak czarne plamki przesuwające się i ruszające jak mrówki" - "Domy wyglądają jak pudełka, tramwaje jak duże muchy, a ludzie jak czarne krople, które szybko biegną [...]". Abakanowicz wciąż pisze "ja", "my" i relację konsekwentnie utrzymuje w czasie przeszłym. Prus ten opis ustatycznia oraz obiektywizuje, wytrąca z upływu

czasu subiektywnych odczuć. Wokulski nie jest żądnym wrażeń podróżnikiem, ale kartografem, nie zdesperowanym kochankiem, lecz uczonym, który zbyt silnie odczuł zawód, gdy przegapił fizyczne zjawisko ruchu.

Autor **Lalki** wyróżniał trzy rodzaje opisów: "a) Myślowy (malarsko-rzeźbiarski) przewaga rzeczowników, b) Uczuciowy (malarski) przewaga przymiotników, c) Woli (ruch) przewaga słów"[75]. Nie rozpatrywał stylistycznej wartości morfologii, ale dobór wyrazów. Nawet w nastrojowych opisach nie nadużywał epitetów przymiotnikowych ("na zachodzie błyszczał [srebrny] sierp księżyca"). Epitety "jesienne słońce", "szare ścierniska", "połamane gałęzie", "obdarta kora", "zwalone pnie" są w porównaniu do praktyki modernistycznej całkiem niemal neutralne, użyte z punktu widzenia nośności informacyjnej. Przeważa w opisach przymiotnik materialny. Rzadkie są sekwencje kilku epitetów określających jeden rzeczownik. Dominuje szyk prepozycyjny, bliski mowie potocznej, epitet stoi bezpośrednio przy rzeczowniku. Konopnicka (zwłaszcza w poezji) nieraz używała sekwencji dwu- i trójepitetowych, nadto - w prozie odrywała wyraz określany od określającego[76]. Tak mamy i u Orzeszkowej, i u Wiktora Gomulickiego; efektem jest wyczuwalna dziś archaiczność ich stylu. Prus jest nowocześniejszy od nich oraz od np. Gabrieli Zapolskiej, która w portretach gromadzi serie przymiotników po rzeczowniku na wzór nagromadzeń przydawek gatunkowych w tekstach naukowych. W **Kaśce Kariatydzie** np. mamy: "uszy tłuste, leniwe, niezdrowe", "usta wąskie, blade", "skóra zżółkła, przeźroczysta". To opis rzeczowy, ale nużący i jednostajny, daleki od ideału różnorodności. O konkretność zabiega Prus, eliminując wyrazy o większym zakresie na rzecz słownictwa o bogatszej treści: "zdeptaliby mnie ci sami" przeprawia na "zdeptałyby mnie te same nogi", służący w Zasławku rozpakował wpierw "rzeczy Wokulskiego", a po autorskiej poprawce - "walizę".

Cytowane ze Żmichowskiej "białej kaszmirowej szaty draperie" to po prostu szlafrok. Tym "gospodarskim" wyrazem Gabryella wręcz się brzydzi. Halina Turska zaobserwowała, że romantycy w opisach rezygnowali z powszechnej u klasyków peryfrazy[77]. Używali jej przecie, choć raczej żartobliwie, jakby na zasadzie zabawy w słowa z czytelnikiem. Konkretność **Lalki** przeciwstawia się nadmiarowi leksyki i nobilituje codzienność, którą idealistyczna estetyka stroiła w "kaszmirowej szaty draperie" albo ironią dystansowała się od niej. Występując przeciw technice dodawania słów w ciągach synonimicznych i peryfrazach, Prus przekreślił też tradycję nizania na nić fabuły rozrośniętych a samoistnych opisów malarskich. Opisowość **Lalki** bywa często zawiązkowa, sekundarna, utajona w innych formach podawczych. Ograniczenie malarskości wypływa z badawczych funkcji powieści. Opisy **Lalki** odpowiadają pozytywistycznej doktrynie epistemologicznej, są ametafizyczne i skupiają się na zjawiskach dostępnych poznaniu. Usiłują łączyć doznania estetyczne z przyjemnościami, jakie daje intelektualne poznanie. Aluzje do sztuk plastycznych oraz zabiegi "konstruktywistyczne" nie rozbijały stylu przedmiotowego, oddziaływały jednak na wnioskowanie odbiorcy. Są to więc zabiegi pośrednio-perswazyjne , zastępujące apel i argumentację, które wykorzystywała powieść tendencyjna[78]. Szczególne znaczenie ma tu kontrast i (mniej widoczny) epitet oceniający.

Zdaniem Prusa, portrety Leopolda Horowitza "przekraczają miarę sztuki i należą do sfery badań naukowych".

"Wszyscy patrzymy na świat - pisał autor **Lalki** - lecz niewiele w nim widzimy; dopiero badacze i artyści z chaosu rzeczy i wypadków wydobywają pojedyncze szczegóły, pokazują je ludziom i tym sposobem rzucają światło na otaczającą nas pomrokę".

Warunkiem dostrzeżenia piękna jest zrozumienie natury i życia ludzkiego "ze wszystkimi uciechami, kłopotami, a nawet sprzętami"[79]. I stąd w **Lalce** styl konkretny.

# O porównaniach

Henryk Biegeleisen, którego poglądy estetyczne nie są obojętne dla poetyki realistycznej choćby przez wzgląd na popularyzowanie **Beitrage zur Theorie und Technik der Romans** Fryderyka Spielhagena, jeden rozdział swej monografii **Pana Tadeusza** poświęcił stylowi. Pisał tam o epitetach i porównaniach[1]. Ten wybór nie wydaje się przypadkowy. Marian Stala, poszukując młodopolskiego paradygmatu metafory, rozpiętego między awangardowym panmetaforyzmem a pozytywistyczną obojętnością dla przenośni, konstatował, iż generacja Chmielowskiego nie wyszła poza tradycyjną, porównaniową koncepcję metafory. Pośrednio wskazywał też na miałkość polskiej myśli literaturoznawczej w XIX w., która lekceważyła to zagadnienie[2]. Analizując poglądy Chmielowskiego autor wykazał, iż tę kategorię rozumiano jako poszukiwanie łatwych i oczywistych podobieństw, toteż metafora pozytywistyczna jest tylko ozdobą.

Współczesne dociekania nad istotą Metafory Samej w Sobie (jak ironizuje Jerzy Paszek, kwitując rozwielmożnienie się metaforologii w nauce[3]) na ogół wykazują zasadniczą odmienność metafory i porównania. Georg Lakoff i Mark Johnson przyznając, że metafora może częściowo opierać się na podobieństwie, są zdania, iż porównania potrafią jedynie opisywać podobieństwa wcześniej istniejące, zaś metafora może

je tworzyć[4]. Według Anny Wierzbickiej pojęcia te różnią się strukturą głęboką, przy czym eksplikacja ujawnia negacyjną strukturę metafory (rzekłbyś, że to nie.., lecz...)[5]. Podobne stanowisko semantyczne zajmuje Teresa Dobrzyńska. I ona, i Maria Renata Mayenowa krytykują argumenty Dorothy Mack za porównaniową koncepcję metafory[6], jednakże Jerzy Ziomek - uznając wykazanie błędu w wywodach Mack - konstatuje, że "sama kwestia porównania jako struktury głębokiej metafory pozostaje otwarta"[7].

Obfitość prac teoretycznych poświęconych metaforze w niewielkim stopniu przyczyniła się do poszerzenia wiedzy o porównaniu. Lekceważone w literaturoznawstwie jako trop prosty i pospolity, stało się dla współczesnych lingwistów obiektem wszechstronnych analiz składniowych i frazeologicznych. Tradycyjne ujęcia syntaktyczne Antoniego Krasnowolskiego i Zenona Klemensiewicza zwracały uwagę na przydawkę porównawczą, dopełnienie porównawcze i wypowiedzenie przydawkowe porównawcze. Obecnie porównaniem określa się "dwuczłonową konstrukcję syntaktyczną złożoną z członu porównywanego (najczęściej w prepozycji) i członu porównującego (najczęściej w postpozycji) połączonych wyrazistym wykładnikiem formalnym, czyli funktorem gramatycznym, o wyspecjalizowanej funkcji porównawczej. Pod względem semantycznym konstrukcja porównawcza wyraża jedną z czterech następujących relacji: relację tożsamości, podobieństwa, różnicy i przeciwieństwa"[8]. Porównania mogą być gradacyjne, sygnalizujące różne stopnie zależności w obrębie szeroko pojmowanej gradacji, oraz niegradacyjne; a więc "bez form comparatiwu // superlatiwu przymiotnika // przysłówka"[9].

Oba typy występują w formie zdaniowej lub niezdaniowej. Marian Jurkowski jest zdania, iż komparacja to działanie na elementach przynajmniej dwuelementowego zbioru (relat i referat). Obiekty porównania należą do rzeczywistości pozajęzykowej. "Każde porównanie jest pewną o c e n ą (obiektywną

lub subiektywną) i każda ocena to jednocześnie (jawne lub ukryte) porównanie"[10]. Językoznawców zajmuje głównie semantyczna i formalna strona wyrażeń gradacyjnych. Stylistyka dotąd mniej się nimi interesuje z uwagi na skomplikowanie stopni gramatykalizacji takich konstrukcji. Niektóre ustalenia warto wszak wykorzystywać. Oto np. obraz spacerujących Izabeli i Wokulskiego:

"On, o głowę wyższy i silnie zbudowany, stąpał jak ekswojskowy; ona, nieco drobniejsza, lecz kształtniejsza, posuwała się jakby płynąc" (I, 283).

Mamy tu proste porównania niegradacyjne, ale i przymiotniki "wyższy", "drobniejsza", "kształtniejsza", które należą do wyrażenia gradacyjnego, z tym, że tzw. drugi obiekt porównania nie jest w nich wyrażony explicite[11]. Sprawa jest jasna dzięki czytelnemu kontekstowi, gdy jednak jest on całkiem wyzerowany, rodzą się wątpliwości co do stylistycznego nacechowania takich konstrukcji.

Propozycje syntaktyków, mimo kłopotliwego zagęszczania inwentarza terminologicznego, zwracają uwagę na wielość i różnorodność konstrukcji porównawczych, zwłaszcza zaś - skomplikowanie kwestii funktorów porównania. Literaturoznawcy wciąż jednak czekają na pełny zarys problematyki z kompletnym indeksem spójników i przysłówków (różnie się je nazywa) również w płaszczyźnie historycznej. Niejasna pozostaje sprawa wyrażeń typu "zdaje się". Również w aspekcie frazeologii porównanie - zdaniem Andrzeja Marii Lewickiego - jest kwestią otwartą[12]. Halina Pietrak rozróżnia zwroty z członem porównującym, mające w części określanej czasownik (np. śpi jak zając) i wyrażenia z członem porównującym (np. wino jak woda). W przeciwieństwie do "zwykłych" zwrotów i wyrażeń frazeologicznych pełnią one dodatkową funkcję wartościującą, podkreślaną przez "zaimek porównawczy"[13]. Sporo prac traktuje o mechanizmie przechodzenia porównań ustalo-

nych do rzędu sfrazeologizowanych (dzięki reproduktywności i spetryfikowaniu)[14]. Szczególnie obiecujące dla stylistyki są próby analizy frazeologizmów w kategoriach pola stylistycznego[15].

W nieco starszych pracach lingwistycznych stanowiska wobec metafory i porównania wyglądały podobnie jak w teorii literatury. Ewa Siatkowska twierdziła, że różnice między nimi "są właściwie natury tylko formalnej, od strony funkcji porównanie z przenośnią można utożsamić"[16]. Omawia je łącznie, kwalifikując przykłady do grupy obrazowych bądź nieobrazowych. W **Stylistyce polskiej** H. Kurkowskiej i S. Skorupki mówi się o znacznych różnicach formalnych i logiczno-treściowych (obligatoryjność spójników albo przysłówków porównawczych oraz zbliżenie a nie zrównanie pojęć czy przedmiotów w porównaniu)[17]. Wspólna jednak jest zasada ujmowania rzeczywistości w związkach analogicznych. W ich objaśnianiu autorzy przypominają ubiegłowieczną koncepcję animizmu. Podobne,psychologiczne, stanowisko zajął w 1906 r. Ignacy Stein.

"Porównanie - twierdził - jest to częściowe zrównanie pojęcia lub wyobrażenia mniej znanego z pojęciem lub wyobrażeniem więcej znanym i bardziej obrazowym na podstawie wspólnych cech istotnych lub przypadkowych, wyraźnie wymienionych lub domyślnych".

Przenośnie mają taką samą podstawę, tj. proces identyfikacji; różnica dotyczy tylko jej stopnia. "Przenośnia jest zupełnym psychologicznym zrównaniem (identyfikacją) zjawisk lub wyobrażeń, uwydatnionych w języku przez objęcie ich jednym wyrazem"[18].

W studium o metaforyce Mickiewicza i Słowackiego Juliusz Kleiner przypisuje porównaniu konkretność, zrozumiałość, świadome ukazywanie wyraźnych analogii. Jest ono tworem obserwacji i analizującego rozumu. Metafora wyrasta z fantazji i uczucia, uchyla się od dokładnej interpretacji, poka-

zuje jedność różnorodnych zjawisk. Stąd pierwsza kategoria odpowiada stylowi klasycznemu, druga - romantycznemu[19]. Podobne przyporządkowania tropu stylistycznego i prądu literackiego czynił już Zygmunt Lubicz Zaleski. Romantyczna metafora - twierdził - przeciwstawiła się klasycystycznej peryfrazie. Malownicze, konkretne słowo romantyczne u parnasistów zmienia się w słowo-ideę, słowo-kształt i obiektywny opis[20]. Pamiętamy, jak w **Beniowskim** Słowacki wykpiwał "sposób ten porównań stary", "trącący Krasickim", czyli łańcuch zaprzeczonych **komparatywów**. Było ono zdobyczą Oświecenie jako fundament epistemologii i zasada estetyczna; porównywało się rzecz z "wzorem idealnym", kształcąc w ten sposób smak[21]. Znamy też normy, wyznaczające, co z czym można porównywać. Andrzej Koźmian pisał, iż "Homer i Wergili zawsze w porównaniach okazywali podobieństwo rzeczy umysłowych do zmysłowych, romantycy porównywają rzeczy zmysłowe do umysłowych". Z dorobku ojca wypatrzywszy zwrot "zdroje śmierzące pragnienie, Spokojne jak twa dusza, czyste jak sumienie" dworował, że to triumf dla romantyczności "lepsze mieć wyobrażenie o rzeczy umysłowej niż zmysłowej"[22].

Utrzymując ton żartobliwy można powiedzieć, iż **Lalki** nie da się wpisać w ten schemat. Mamy bowiem zestawienia: umysłowe - zmysłowe ("jak dokuczliwe muchy rzucały się na niego wątpliwości", "uwagi, które brzęczały mu około uszu jak osy"), zmysłowe - umysłowe ("damy, stare jak grzech śmiertelny", "łąka piękna jak marzenie", "Plac wydawał mu się dzisiaj nieskończenie wielkim i przykrym, jakby nad nim unosiło się widmo niepewności"), mamy też układ zmysłowe - zmysłowe ("ulice gładkie jak posadzka", "sterty pszenicy duże jak chaty").

Typ drugi (choć i w **Emancypantkach** Norski jest "Piękny jak grzech śmiertelny"), nie dający się zresztą wyodrębnić bez wątpliwości, jest najrzadszy. Nawet gdybyśmy tu włączyli porównania erudycyjne, aluzyjne, schemat Koźmiana nie daje

miejsca dla zestawień: zmysłowe - zmysłowe. Można jednak spotkać przykłady poświadczające żywotność takiego kryterium klasyfikacji w poglądach dziewiętnastowiecznych stylistów. Ks. Józef Krukowski np. odróżnia podobieństwo (**similitudo**) od porównania (**comparatio**). Podobieństwo "jest zestawieniem przedmiotów różnego rodzaju (**heterogen**), a więc przedmiotu nadzmysłowego ze zmysłowym podobnym, aby pierwszy za pomocą drugiego objaśnić |...|". Zakładał widocznie możliwość odwrócenia tego układu w ramach **similitudo**, skoro porównanie to zastawienie "znajomego z nieznajomym tego samego rodzaju (**homogen**)"[23]. Krukowski rozszerza więc opinię Józefa Wilczka: "w podobieństwie wybiera się znamiona podobne, w przyrównaniu jednakowe i te się przenosi z jednego przedmiotu na drugi". Podobieństwo to metafora i alegoria. Różnica między nim a przyrównaniem jest płynna, gdyż "znamiona dwóch przedmiotów" mogą być jednocześnie podobne i jednakowe. Przyrównanie odróżniał od porównania jako sposobu rozumowania, w którym "wnioskujemy z równego na równe albo z większego na mniejsze lub przeciwnie [...]"[24].

Cytowane definicje powstały dla potrzeb retorycznych. W homiletyce perswazja i wyjaśnianie pełniły większą rolę niż ozdobność, stąd zatem mniejsze zainteresowanie metaforą, większe zaś - parabolą, która była częstym składnikiem perykop. Stylistyki opierające się na literaturze zwracały uwagę i na estetyczne funkcje porównań. Adolf Kudasiewicz - zakładając dla porównania wskazanie podobieństwa między pojęciem a przedmiotem lub faktem zmysłowym - dzielił **comparatio** na: "objaśniające" oraz "upiękniające", które "ożywiają przedmiot, upiękniają i zdobią, nie odrywając od właściwego przedmiotu". Podobieństwo zaś to szerszy obraz, przewaga tła nad samym przedmiotem. Zabieg ów ma pobudzić ciekawość czytelnika[25].

Dwa te pojęcia: podobieństwo i porównanie były używane w znaczeniu logicznej podstawy wszelkich bądź tylko niektó-

rych przenośni. Relację różnicy i przeciwieństwa nieraz wyłączano z tej grupy jako fundament osobnych postaci mowy: metonimii lub antytezy i ironii. Autorzy stylistyk wychowani na estetyce romantycznej (Kudasiewicz, Kamocka) częściej używali pojęcia podobieństwo, a w porównaniach żądali zestawiania odległych pojęć. Jak Kudasiewicz krytykował porównania "zanadto pospolite lub płaskie", tak później Teofil Ziemba zalecał "unikać naciągania lub ugania się za zbytecznymi efektami"[26]. Władysława Weychertówna pisała o zestawianiu przedmiotów, "mających własności wspólne"[27] ("niestosowne połączenie pojęć nie dających się ze sobą pogodzić" krytykował też Chmielowski[28]), była przy tym zdania, że "porównanie jest najprzedniejszą ozdobą stylu".

Taka opinia tłumaczy się przez poglądowe założenia dydaktyki pozytywistycznej, forytującej indukcję. Chmielowski **compartio** omawia pobieżnie, wiele za to miejsca użycza przykładom na porównywanie (paralelę). Zestawiwszy tematy ćwiczeń uczniowskich z podręczników Jana Rymarkiewicza, Stanisława Pallana i Andrzeja Glińskiego łatwo dostrzec, iż porównywanie zajmuje w nich coraz więcej miejsca[29]. Zestawianie, wyszukiwanie podobieństw i różnic stosowano w nauczaniu różnych przedmiotów. Siłą rzeczy odbijało się to na ocenach estetycznych. Fascynacja empiryzmem dyktowała młodemu Chmielowskiemu krytyczne słowa o "naciąganych i niemożliwych porównaniach" Orzeszkowej[30]. To, oczywiście, normatywizm. Przypomnijmy wszakże, że kiedy Emil Hennequin dowodził istnienia związku między stylem autora a jego organizacją psychiczną, też posłużył się przykładem porównania[31].

Kiedy więc Henryk Balk, wychodząc z psychologicznych założeń tzw. wtórnych przedstawień w dziele literackim, potępia w czambuł niemieckich uczonych pozytywistycznych za nieodróżnianie matafory od porównania, wykazuje nie tylko dbałość o precyzję pojęć, lecz i ahistoryzm[32]. Pozytywizm nie mógł sformułować teorii metafory innej niż porównaniowa.

Nie tylko dlatego, że ciążyła na nim tradycja retoryczna. Jeśli Kleiner, a za nim Balk cenili metaforę, to pozytywnie wartościowali romantyczne przekraczanie granic poznającego rozumu. Krukowski zaś twierdził, że to podobieństwo przemawia do rozumu, zaś porównanie - do wyobraźni. Dwa różne style myślenia! Światopogląd pozytywistyczny opierał się na porównaniu.

Ściśle biorąc - na analogii. Słowo "podobny" wystąpiło w **Lalce** 181 razy; to jeden z najczęstszych w powieści przymiotników, podstawa myślowa, na której opierają się sądy autora o świecie. Formuła "podobny do..." lub "tak - jak" scala sensy oderwanych epizodów, drobiazgowych i pozornie zbędnych opisów, łączy obrazy natury z człowiekiem i jego wytworami. Zasada podobieństwa oraz kontrastu, według której skomponowana jest powieść, wynika z operacji porównywania. W notatkach o kompozycji porównanie jest często definiowane, trzeba wszak pamiętać, iż Prus używał tego terminu w różnych kontekstach i znaczeniach. Tak np. w klasyfikacji figur i cech "kompozycji generalnej" z 1886 r. porównanie wystąpi w dziale "Wynalezienie tematu", "Stylistyka" (między symbolem a budową zdania) i "Kompozycja" (obok "charakterów" i "portretów")[33]. Podobnie jak antytezy czy stopniowanie, porównania "mogą stosować się do pojedynczych pojęć (wyrazów) oraz do całych okresów (idee złożone)"[34].

Prus miał jaśniejszą od autorów stylistyk szkolnych świadomość, że porównuje się nie same obiekty, lecz ich cechy[35]. Uwidacznia się to przy "ideach złożonych" - akapitach i obrazach. Rezygnuje w nich z klasycznego chwytu epickiego, jakim jest porównanie homeryckie. Sienkiewicz i Konopnicka nieraz je stosowali w celu uwznioślenia tematu, retardacji lub estetyzacji rzeczywistości przedstawionej[36]. Zamiast relacji tożsamości (tak - jak) używa relacji podobieństwa, która skupia uwagę czytelnika na wybranych cechach. Garść przykładów: "Świat podobny jest do amatorskiego teatru",

"Paryż jest podobny do olbrzymiego półmiska", "owa oś krystalizacji miasta podobna jest do olbrzymiej gąsienicy", "Prawda, jak ta część jest podobna do ogromnego kościoła?..." (to las w oczach Izabeli).

Konstruując obraz oparty na podobieństwie Prus akcentował gradację, procesualność i związaną z nimi aktywną rolę podmiotu, który dostrzega owo podobieństwo właśnie w danej chwili. Taka psychologizacja odkrywa w świecie nieoczekiwane związki, podkreśla zmienność spostrzeżeń i nastrojów:

"Uderzyło go podobieństwo (ulicy - T.B.) do drabiny [...]"

"Myślał, że [...] już przestał być człowiekiem i zaczyna robić się czymś podobnym do ostrygi [...]",

"To, co robi kobietę podobną do restauracyjnej serwetki, którą każdy może obcierać usta i palce?..."

Uderzająca jest funkcjonalność takich zestawień. Człon porównujący nie jest tylko ornamentem, ale - w terminologii Prusa - działa na myśl i uczucie czytelnika. Pokój Rzeckiego "ze względu na swoją długość i mrok w nim panujący zdawał się być podobniejszym do grobu aniżeli do mieszkania". Tu jasno widać cechy obiektów, niepełną tożsamość oraz nastrojową aurę. Radca Węgrowicz ma twarz rumianą, ale po siedmiu piwach "była w tej chwili podobna do krwawnika oprawionego w srebro". Człon porównujący wprowadza tu element reifikacji, a przez skojarzenie z pierścieniem (choćby z krwawnikiem, na którym Wojski mógł wyryć "herbowne Hreczechów ozdoby") wzbogaca ironiczną charakterystykę radcy.

Podobieństwo zewnętrzne, którego dostrzeżenie wymaga odwołania się do pamięci, zawierają konstrukcje komparatywne z czasownikami "przypominać" ("pudło z gitarą, przypominające dziecinną trumienkę") i "wyglądać", W wypadku "wyglądać" mamy dwa typy: "wyglądać na..." oraz "wyglądać jak..." Pierwszy zdaje się akcentować cechę względnie stałą, atrybut widoczny dla każdego obserwatora ("widzi pani tego pana, który wygląda na woźnicę omnibusów?", "drugi kędzierzawy,

wyglądający na suchotnika"). "Wyglądać jak..." sugeruje akcydentalność, momentalność czy nawet okazyjność skojarzenia. Z dużej wysokości (balon) "cały Paryż i jego okolice wyglądają jak na wypukłej mapie". Wokulski "przy marszałku i baronie wygląda jak Apollo". Jako subiekt "w dzień wygląda, jakby drzemał". Izabela "w tej sukni, z tą różą i na tym błękitnym fotelu wygląda jak bóstwo".

Subiektywne, indywidualnie przeżywane podobieństwo służy w **Lalce** do określania stanów psychicznych postaci. Konkretne obrazy z członu porównującego nie mogą być zweryfikowane. Hiperbolizując - utrzymują jednak wyobraźnię czytelnika w granicach możliwych doświadczeń jednostki ludzkiej, np. "Gdyby stał na szafocie, nie doznałby tak strasznych wrażeń jak w tej chwili", "Doznał takiego wrażenia jak człowiek, który spadł z wysokości i uderzył piersiami o ziemię". Obrazowość, oparta na relacji podobieństwa, obsługuje w powieści znaczną ilość wizji, przywidzeń i skojarzeń. Niezależnie od stanu świadomości człowieka (marzenia, halucynacje etc.) zawsze spotykamy tu transpozycje rzeczywistości percypowanej zmysłowo. Rodowód tych obrazów tkwi chyba w pracach ówczesnych psychologów, analizujących tzw. marzenia senne.

Jest to liczna grupa konstrukcji o różnych stopniach eksplicytywności **comparatio**. Opiera się na czasownikach "wydawać się" (59 razy w **Lalce**) i "zdawać się" (259). Wśród przykładów można spotkać i takie, które nie są wizją, ale nagłą koncentracją oderwanych wspomnień ("I otóż zdaje się jej, że już od kilku tygodni coś słyszała o tym człowieku"). W granicach potocznego doświadczenia neurotycznej jednostki pozostają takie np. doznania: "Wokulskiemu zdawało się, że wszyscy mówią tylko o jego klaczy i drwią z kupca, który bawi się w wyścigi." Koncentracja uwagi na sobie samym wyodrębnia człowieka ze świata ludzi i rzeczy, pozwala mu dostrzec samego siebie jakby z zewnątrz. Schizoidalne odczucia Wokulskiego uwyraźniają się wraz z zacieraniem eksplicy-

tywności porównania. "Zdawało mu się, że jak ptak siedzi na gałęzi, którą wiatr chwieje w prawo i w lewo [...]", "Zdawało mu się, że jest jedną z plew, które już odrzucił młyn wielkomiejskiego życia, i że powoli spływa sobie gdzieś na dół tym rynsztokiem zaciśniętym odwiecznymi murami", "Zdawało mu się, że jest przywiązany do trzech koni mających się ścigać i że każdy ich ruch niepotrzebny szarpie mu ciało", "Zdawało mu się, że powóz nie jedzie po bruku, ale po jego własnym mógzu".

Wielu postaciom z **Lalki** coś się "zdaje", tj. w danej chwili doznają tak silnych wrażeń, że ich osobowość rozdwaja się: są sobą i kimś innym, są tu i gdzie indziej... Wokulski: "Zdawało się mu, że w nie oświetlonej części gabinetu jeszcze widzi ciemną gęstwinę łazienkowskich drzew, niewyraźne sylwetki obdartusów [...]". Maruszewicz: "Zdawało mu się, że chmurny kupiec kleszczami pochwycił mu duszę i że niepodobna mu się oprzeć". Nawet Krzeszowski w marzeniach w i d z i siebie jako trupa, który zmartwychwstaje, aby zainkasować kwotę, przeznaczoną na jego pogrzeb.

Obok takich przywidzeń ("I przywidziało mu się, że na próchniejących ławach zasiadają tu co noc wszyscy zmarli bankruci [...]. Zdawało mu się [...]") o wzorcu realistycznym spotykamy obrazy hiperboliczne, niekonkretne; nastrojowe, ponure wizje apokaliptyczne stanowią odwrotne, ironiczne tło ludzkich celów i dążeń. Nieokreślony lęk, jaki wyściela drogę ludzkiego żywota, odczucie metafizycznego planu istnienia budzi grozę. Otarcie się o granice nieskończoności uwzniośla bohatera. Wzniosłość widzi Prus w ramach światopoglądu chrześcijańskiego. W płaszczyźnie stylu ujawnia się on poprzez słownictwo biblijne: "Zdawało mu się, że nad pagórkiem, z którego uciekł, unosi się jakaś święta groza", "Zdawało mu się, że w końcu drogi nazwanej rokiem widzi tylko niezmierną otchłań, która pochłania wszystko, ale nie mieści w sobie nic..." Jednakże sama warstwa leksykalna nie

tworzy wzniosłości - musi być skombinowana z kreacją bohatera. Szczytność to jakaś idea ujęta w granice niewyobrażalne dla człowieka. Izabela, która szyderstwo losu widzi w topnieniu szeregów wielbicieli, nie jest wzniosła, lecz śmieszna, gdy "zdawało się jej, że jest potępiona i że już za życia rozpoczęło się dla niej piekło".

Relacja podobieństwa służy Prusowi do zilustrowania przekonania o zależności wizji świata, jaką prezentuje człowiek, od jego bagażu empirycznych doświadczeń oraz stanów psychicznych. Jest zmienna, migotliwa i przypadkowa na tyle, na ile są zróżnicowane elementy wiedzy o świecie, z jakimi on się zetknął. Sfera asocjacji ma w **Lalce** granice zakreślone horyzontem własnych przeżyć postaci lub ich kontaktów z kulturą. Skojarzeń tych autor nie puszcza samopas, lecz funkcjonują na zasadzie upodobniającego tła. I wizja Izabeli - zjeżdżanie do piekła, w którym żyją ludzie codziennej pracy, i obrazy ukochanej jako wilczycy w okresie godowym (wyobrażenia Wokulskiego) są oparte na zasadzie porównania. Pouczające są rozważania kupca w Paryżu. W planie miasta dostrzega p o d o b i e ń s t w o, czyli ład. Następnie wnioskuje o anatomii i fizjologii miasta, a to już jest dedukcja, wychodząca z założenia o istnieniu analogii między organizmami biologicznymi a rozwojem społeczeństw.

Zauważmy: akcja **Lalki** dzieje się w tym samym czasie, co **Emancypantek.** Spencerowska teoria społeczeństwa jako organizmu jest w **Lalce** przyjęta jako coś oczywistego. Dopiero w **Emancypantkach** Prus wprowadza klarowny wykład Dębickiego, w którym objaśnia, że praca cukrowni odwzorowuje funkcje organizmów biologicznych. A przecież w **Lalce** też mamy motyw cukrowni. Zresztą organicystyczne poglądy autora łatwo było rozwinąć przy opisie Warszawy i Paryża. W obu wypadkach czytelnik otrzymuje jasną i wyraźną sugestię, jakby autor był pewny, że to rozumowanie nie wywoła sprzeciwu. Skąd więc w **Emancypantkach** ten odwrót myślowy? Dlaczego Prus uznał, iż

musi zawiesić akcję, aby przeprowadzić filozoficzny wykład o porządku świata? Rzecz dotyczy właśnie porównania.

Nie przypadkiem Bain w **English Composition and Rhetoric** tyle miejsca poświęcił podobieństwu (**similile**). W swoim wykładzie logiki uważnie analizował analogię. "Podstawą i uzasadnieniem wszelkiego wnioskowania jest podobieństwo" - twierdził. Jedyną metodą "dochodzenia praw indukcyjnych jest postrzeganie i porównywanie szczegółów" i choć między "porównywanymi dwoma zjawiskami może zachodzić głęboka różnica, a jednakże to nie przeszkodzi wyciągnięciu ściśle indukcyjnego wniosku"[37]. W pracach z historii logiki zwraca się uwagę na fakt, że dla Arystotelesa analogia znaczyła tyle, co proporcja. Jej nobilitację jako sprawnego narzędzia rozumowania zawdzięczamy Johnowi Millowi. Jeśli dwie rzeczy - twierdził angielski logik - są podobne do siebie pod jakimś względem i jakieś twierdzenie jest prawdziwe wobec jednej z tych rzeczy, to jest też prawdziwe wobec drugiej[38]. Wnioskowanie **per analogiam**, czyli ze szczegółu do szczegółu, wspomagało indukcję. "Najprostszy akt sądzenia - pisał Bain - polega na porównywaniu dwóch rzeczy ze względu na ich różnice bądź podobieństwa lub oboje"[38]. Zdaniem Maksa Müllera porównywanie, tj. odróżnianie i wynajdowanie podobieństw, jest jedyną wyraźną granicą między człowiekiem a zwierzęciem[39].

Zakwestionowanie poznawczej wartości analogii równało się podważeniu zasadniczej idei światopoglądu pozytywistycznego. Teodor Tomasz Jeż zaatakował wiarygodność prac historycznych Taine'a, który miał doprowadzić porównanie do absurdu, zestawiając fakty różne i przypadkowe[40]. Zmasowana krytyka przyszła w latach osiemdziesiątych. Tak biologowie, jak i socjologowie wykazywali błędy w rozumowaniu Spencera, kwestionując tezę o społeczeństwie jako organizmie[41]. Wprawdzie w monograficznym zeszycie "Przeglądu Filozoficznego" (1904, nr 2), poświęconym angielskiemu filozofowi, podkreślano, iż

krytyka była wymierzona przeciw pomniejszym myślicielom, nadużywającym tej tezy, ale nie zmienia to faktu. Spencerowskie porównanie przestało być metodologicznie poprawne, zatem traciła wartość solidarystyczna ideologia. Chyba dlatego Prus w **Emancypantkach** broni Spencera.

Nieostra granica między podobieństwem a porównaniem[42], niejasny status porównania wobec metafory zniechęca do badań statystycznych. Kiedy np. Biegeleisen wyliczył, że w **Panu Tadeuszu** jest "około 20 wykończonych rozprowadzonych porównań", a wliczywszy porównania dwuwersowe - około 60, to Tadeusz Dworak sumuje wszystkie i zamyka rachunek liczbą 625, "powiedzmy okrągło ponad 600"[43]. "Zaokrąglanie" w takich wypadkach niewiele daje, bywa jednak koniecznością wobec wskazanego stanu rzeczy. Bożena Mikołajczak, ujmując porównanie jako zestawienie dwóch członów połączonych spójnikiem lub przysłówkiem porównawczym, ocenia, iż w **Faraonie** jest ich 333[44]. **Lalka** więc ma ich mniej, bo około 270. Wprawdzie autorka analizuje powieść historyczną, w której ta konstrukcja pełni wyspecjalizowane funkcje archaizujące, jednakże podstawowe ustalenia można odnieść i do **Lalki**. Podobnie Aleksander Wilkoń rozpatrywał wyznaczniki stylu realistycznego na przykładzie **Ogniem i mieczem**[45].

Z obserwacji B. Mikołajczak wynika, iż Prus nadaje porównaniom walor stylistyczny. Najobficiej grupują się one w początkowych partiach utworu. Prawidłowość tę można uogólnić na poetykę każdej powieści realistycznej, rozpoczynanej dokładną prezentacją przestrzeni i bohaterów. Przeważają rozwinięte, kilkuskładnikowe (do granicy zdania) porównania, częste są też jednoskładnikowe, najrzadsze zaś - rozwinięte, kilkuzdaniowe. W porównaniu z **Gofredem** czy **Panem Tadeuszem** powieści Prusa cechuje niewielka ilość wskaźników formalnych **comparatio**, wśród których "jak" stanowi 4/5 całości. Budowę porównań w **Lalce** łatwo sobie wyobrazić na podstawie opracowanego przez Smółkową indeksu frekwencyjnego. "Jak" wystą-

piło 1252 razy (nie zawsze w funkcji komparatywnej!), "jakby" 229, "jak gdyby" 5, "niby" 43, "aniżeli" 123. Nie ma już "na kształt" i "rzekłbyś", które z **Pana Tadeusza** przeszły do wielu powieści[46].

Porównania w **Lalce** są upotocznione. Rozwinięta konstrukcja homerycka o wzorze "tak - jak", zawieszająca akcję[47], jest wyjątkiem. Sporadycznie występują malownicze zestawienia poetyckie, typu: "Jak żelazo bez namysłu rusza się za magnesem albo pszczoła lepi swoje komórki, tak ten gatunek ludzi rzuca się do wielkich idei i niezwykłych prac..." Tu mamy stylistyczne uwznioślenie, pozytywną waloryzację pewnego stylu bycia. Formuła "tak - jak", sugerująca oczywistość, niepodważalną bezdyskusyjność zestawienia, służy w **Lalce** również do wyrażenia intencji krytycznych i ironicznych: "Świnie mogą żyć tak jak wy, ale nie ludzie", "Pan Łęcki bowiem nie wyglądał tak jak bankrut, któremu licytują kamienicę, ale jak milioner, który przyjechał do rejenta, ażeby podnieść drobną sumę stu kilkudziesięciu tysięcy rubli".

Częstsze są zestawienia "tak // taki - jakby // jak gdyby". Stanowią stylistyczne zaokrąglenie niegradacyjnych konstrukcji z "jakby" i "jak gdyby" - drugiej co do liczebności postaci porównań w **Lalce**. O tym łączniku pisał K. Górski wskazując, iż takie porównanie "ma w sobie coś z fikcji, ze złudy, z naszego subiektywnego wrażenia". Analogia nie utożsamia tu zjawisk. "Jest to więc forma porównania bardzo wyrafinowana, podkreślająca dystans psychiczny między światem zewnętrznym i jednostką ludzką"[48]. B. Mikołajczak proponuje dla nich termin "przyrównanie", rzeczywiście sprawny, jeżeli przy tym będziemy pamiętali, że w XIX wieku używano go wymiennie z "porównaniem".

Ów psychiczny dystans między światem a człowiekiem pozwala na wykorzystanie tego typu porównania w skrajnych funkcjach ideowo-estetycznych: od komizmu po liryczne wzruszenie. Skąpstwo Krzeszowskiej np. ujawnia się nie tylko pod-

czas zakupów w sklepie Wokulskiego. Do licytowania kamienicy wynajmuje lichego, ubogiego adwokata, którego spodnie "są na kolanach tak wytłoczone, jak gdyby ich właściciel zamiast bronić swych klientów, nieustannie oświadczał się bogini Temidzie". Uniesienie Wokulskiego podczas spaceru z Izabelą przybliżają poetyzmy w "przyrównaniach": "Liście drzew chwiały się tak delikatnie, jakby poruszał je nie materialny podmuch, ale cicho prześlizgujące się promienie światła". Ten typ porównań obługuje zwykle informacje z zakresu percepcji wizualnej: "włos jakby najeżony gniewem", "co kilka minut poruszał krtanią w taki sposób, jakby coś przełykał z trudnością". Nieraz są zwykłym eufemizmem i obrazowo przedstawiają treść dostatecznie jasną dla czytelnika: "rozległo się kilka tępych uderzeń, jakby ktoś pochwycił kogoś drugiego za głowę i uderzał nią o ścianę", "z włosami ułożonymi w taki wicherek, jakby mu dopiero co wyjęto z nich rękę". Te komiczne porównania pokazują dysproporcję między wykwintem form wobec klienta a praktykami stosowanymi względem pracowników stajni. Z teoretycznoliterackiego punktu widzenia ważniejsze jest to, że poprzez takie konstrukcje narrator może informować o wydarzeniach, których świadkiem nie był. Lojalnie przestrzega punktu widzenia, niemniej jest to kamuflaż narracji wszechwiedzącej.

Ciekawsze są sytuacje, gdy porównania z tej grupy wprowadzają w świat przeżyć i doznań. Zmysłowa konkretność obrazu w członie porównującym, jego sensualizm - są bardzo sugestywne. Autorowi wyraźnie chodzi o to, by czytelnik odczuł i przeżył daną sytuację. Zapytany przez Ochockiego o to, kiedy zaniechał badań przyrodniczych, "Wokulski poczuł jakby uderzenie toporem w głowę". To pytanie przypomina mu wszak, że w pogoni za miłością zdradził młodzieńczą fascynację nauką. Izabela, uprzytomniwszy sobie hańbiącą sytuację, kiedy pracodawca zadłuża się u własnego lokaja, a zamożny obywatel korzysta z jałmużny tuszowanej pozorami wygranej w karty,

"Doznaje takich uczuć, jak gdyby wszedłszy do pełnego salonu ujrzała nagle na swym nowym kostiumie ogromną tłustą plamę obrzydłej formy i koloru, jakby suknię wytarzano gdzieś na kuchennych schodach. Myśl o tym jest dla niej tak wstrętna, że ślina napływa jej do ust" (I, 64).

Ostatni przykład dobrze ilustruje wymagania, jakie Prus stawia porównaniom. "Rzecz, z którą porównywamy jakiś przedmiot dla wykazania w nim pewnej cechy, winna:

a) posiadać tę cechę w wysokim stopniu

b) budzić odnośne uczucia"[49].

Spora grupa nie spełnia tych zaleceń. Dotyczy to porównań formułowanych nie przez narratora, lecz przez bohaterów powieści, którzy posługują się konstrukcjami sfrazeologizowanymi: "w panią Małgorzatę jakby nowy duch wstąpił", "wtedy jednakże, jakby na komendę, wpadała z góry służąca".

Podstawową funkcją takich frazeologizmów jest charakterystyka językowa postaci. Samodzielne, literackie konstrukcje miały na względzie głównie pożytki poznawcze i dydaktyczne. "Porównanie bywa zawsze najlepszym środkiem rozjaśnienia pojęć" - pisał Henryk Struve[50]. W notatkach do odczytu pt. "O ideale doskonałości" Prusa widać parokrotne poprawki i skreślenia w miejscu, w którym tłumaczy się z konieczności oparcia wywodu na porównaniu z górą. Porównanie nie jest dowodem, pisał. Jako ornament stylowy nieraz "zaćmiewa myśl główną", ale ułatwia zapamiętanie wykładu i tym przewyższa "najdłuższe określenia za pomocą wyrazów ogólnych"[51].

Notatki Prusa rzucają wiele światła na jego praktykę pisarską.

"Porównanie - pisał - sprawia to, że obok rzeczy realnej kładziemy idealną. Oczy (realne) jak gwiazdy (idealne)"[52].

"Porównanie jest malowaniem, a także służy do wyrażenia pewnych uczuć i myśli"[53].

"Porównanie wykrywa jakąś ważną cechę. Otóż najważniejszymi są te, które działają na duszę"[54].

**Comparatio** ma uwypuklić jakąś cechę, oświetlić ją. Z założenia o obrazowości wynikało dążenie do możliwie konkretnego wyrażania członu porównującego.

Nieoczekiwane zestawienie, stopniowanie, paradoks i hiperbola w porównaniach odświeżają wytarte znaczenia słów oraz stymulują sferę emocjonalno-wyobrażeniową czytelnika. Zwroty z hasłem "jak świnia" spospolitowały się. W ustach Ochockiego, dzięki podwojeniu i operowaniu bliskoznacznością, powraca ich prymarny sens - naturalistyczne skojarzenie z bezmyślnym wegetowaniem w brudzie i niechlujstwie:

"wszędzie widziałem, że parobcy mieszkają jak świnie, a ich dzieci harcują po błocie jak prosięta..."

W porównaniach nie zawsze chodzi Prusowi o wskazanie realnego podobieństwa. Czasem mamy umyślną hiperbolę, która "działa na duszę" odbiorcy i obrazuje stan psychiczny bohatera. Zaambarasowany wieścią o licytacji kamienicy Rzecki "dodawał długie jak Nowy Świat kolumny cyfr"; usiłował zatopić się w pracy, by nie ulec złowróżbnym nastrojom. Ileż jednak zniecierpliwienia kryje to krótkie skojarzenie "długie jak Nowy Świat"! Jak samotny w swych rozterkach i obawach jest Wokulski, gdy w drodze do Zasławka "rozpędzony brek przeleciał około niego jak burza śmiechów i okrzyków". Z jednej strony manifestacja beztroskiej wesołości, z drugiej - udręczenie i niepewność.

Wyraźnie nacechowane stylistycznie są (nieliczne) złożone porównania potrójne i podwójne, występujące w konstrukcjach z "jak". Nadają opisywanym przedmiotom i zjawiskom zabarwienie komiczne bądź liryczne. Nie tyle uzmysławiają, ile potęgują nastrój. Przez ilościowe zgęszczenie jakby sugerowały niepochwytność sytuacji szczególnie trudnej do nazwania. Hiperbolizacji humorystyczno-ironicznej towarzyszy słownictwo potoczne:

"Mraczewski już stał przy pannie Izabeli, zarumieniony jak wiśnia, pachący jak kadzielnica, z pochyloną głową, jak kita wodnej trzciny" (I, 74),

"kobiety w barwnych strojach były piękne jak kwiaty i ożywione jak ptaki".

Podwójne porównania uwznioślające mają leksykę poetycką:

"Jest jak kwiat albo jak słońce, które mimo woli uszczęśliwia wszystkich, dla wszystkich jest piękne",

"Zamiast nich począł wpływać mu do serca żal strugą tak cienką jak łzy, a palącą jak ogień wieczny..."

Nie samo więc podwojenie **comparatio** buduje jakości estetyczne, lecz cały zespół zabiegów stylistycznych: dobór słownictwa, kontrast, paralelizm składniowy, rytmika... Niemniej funkcjonalność tych chwytów i ich skondensowanie są fundowane na porównaniu.

Stylistyka pozytywistyczna żądała od tropów jasności myślowej i skojarzeń nie budzących wątpliwości. Były to konieczne warunki poznawania świata przez literaturę. W przywoływanej filipice Teodora Jeża przeciw Taine'owi pada wprawdzie frazes "porównanie to nie dowód", ale w tychże "Nowinach" i w tymże roku bohater jego powieści **Pod szlachecką strzechą** mówi: "Tom powiedział i tego dowiodę przez porównanie"[55]. Wujaszek z powieści **Po ślubie** Jana Zachariasiewicza tłumaczy Heluni: "Gdy człowiek na obce miejsce przyjedzie, ścieśnia się w sobie i podobny jest do zasuszonego owocu". Siostrzenica po czasie przypomina sobie "trafne porównywanie wujaszka"[56]. Z ust powieściowych bohaterów drugiej połowy XIX w. często pada słowo "porównanie" bądź "podobieństwo", często też posługują się tą figurą. Założenia poznawczo-dydaktyczne znacznie ograniczały pole skojarzeń, ujednolicały obraz przedmiotu w postrzeżeniach różnych osób. Dotyczy to - co zrozumiałe - wszechwiedzącej narracji, ale też asocjacji bohaterów. Konsensus wynikał tu chyba z monizmu przyrodniczego. W **Ziemi Obiecanej** Reymonta Mada Millerówna jest opisana poprzez porównania botaniczno-gastro-

miczne: "jej okrągła, różowa twarz, podobna do młodej rzodkiewki świeżo obmytej", "podobną była do świeżo upieczonej bułki", "rozczerwieniała się jak piwonia", "Wygląda dzisiaj jak młoda, tłuściutka, oskubana z piórek gęś, okręcona w nać pietruszki", "żółte jak marchew włosy"[57]. Tak ją widzi narrator i niektóre postaci.

Taki dobór porównań wyraźnie pokazuje ich oceniającą funkcję. Prus też często ją wykorzystuje, ale nie tak kategorycznie i jednoznacznie. **Comparatio** w pierwszym rzędzie charakteryzuje w **Lalce** bohatera. W najliczniejszej np. grupie porównań z "jak" łatwo wydzielić określenia świeże, oryginalne oraz ustalone czy wręcz sfrazeologizowane. Grupa pierwsza odnosi się do cech osobowości, mentalności i psychiki postaci, druga wskazuje determinanty socjologiczne. Zróżnicowanie to umożliwiają częste dialogi oraz narracja z punktu widzenia jakiejś postaci.

Pamiętamy rozmowę Wąsowskiej z Wokulskim, podczas której wdówka rzuca hasło "miłość wieku pary i elektryczności".

"- A tak. Nawet przypomina kolej żelazną.
- Leci jak burza i sypie iskry?...
- Nie. Jeździ prędko i bierze pasażerów, ilu się da" (II, 88).

Teofil Ziemba chyba zaliczyłby te porównania do rzędu tych, "które są raczej bystre i dowcipne, niekiedy nawet sarkastyczne, ale ze stanowiska poezji już takiej nie mają wartości"[58]. W przeciwieństwie do krakowskiego estetyka Prus doceniał intelektualny walor porównań. Ten przykład dowodzi też, iż w **Lalce** różne postaci mówią innymi językami, bo ich wizje świata są odmienne.

Rzecki np. pisze, że adwokat Krzeszowskiej "rozejrzał się jak ajent śledczy". Skojarzenie zupełnie naturalne u człowieka owładniętego manią konspiracji. Zauważa też, iż przez brak rolet u Stawskiej "widać wszystko, co się dzieje w ich mieszkaniu, jak w latarni". Nie uliczną latarnię ma na my-

śli, lecz "czarodziejską", latarnię magiczną dobrze mu znaną z dzieciństwa, a upamiętnioną w literaturze przez Kraszewskiego. Ochocki z pogardą ocenia rodaków, bo "mają takie wyobrażenie o nauce, jak gęsi o logarytmach". Szuman często używa porównań biologicznych, podobnie Wokulski, gdy rozmyśla jak uczony. Jako zakochany wpada w nastrój liryczny i tworzy poetyzmy godne poematu miłosnego.

Ta trójka przyrodników wprowadza do powieści spory zespół konstrukcji porównawczych poszerzających rejestr leksyki biologicznej, głównie jednak - objaśniających wydarzenia w świecie ludzkim analogiami do praw natury. Dzięki temu porównania przemycają w obręb świata przedstawionego interpretujący go światopogląd deterministyczny. Spora ilość konstrukcji, w których człon porównujący odwołuje się do kultury, zdaje się pokazywać sztuczność ludzkich reakcji, ich stylizowanie na wątpliwej wartości wzorach. Tę nieautentyczność widać wyraźnie w określeniach dotyczących drobnomieszczaństwa, np. "Baronowa Krzeszowska odskakuje od niego i wygiąwszy się w tył jak artystka grająca tragiczną rolę [...]", Mraczewski "stanąwszy przed nim z załamanymi rękoma, jak zrozpaczony Germont przed Violettą, rzekł [...]". Pośrednio lub bezpośrednio wyraża tu Prus krytyczną ocenę kulturowej powierzchowności klasy. Fryzjer Fitulski jest "piękny jak serafin, zręczny - jakby uciekł z żurnala krawców", ale "nosi złote spinki przy bardzo brudnych mankietach". Jego prymitywny sybarytyzm zdradza sposób oceniania kobiet - "biust jak materac na sprężynach". Powierzchowną erudycję mieszczaństwa widać w określeniach: "jest zdecydowany, jak Atlas niebo, podeprzeć zachwianą spółkę", "pysk jak u Longina, co to Chrystusowi Panu bok przebił". Czy jednak są to ludzie gorsi od Izabeli, tak wyrafinowanej kulturowo, że może sądzić, iż kupiec galanteryjny "nie musi być tak zabawny jak chłop", a psy są "mądre i przywiązane jak ludzie"?

W tej grupie mamy porównania rozwinięte. **Tertium comparationis** jest w nich łatwo uchwytne, a przy skojarzeniach odległych wskazuje się w nich cechę porównywalną: "jego dusza jest jak tafla lodu: ogień może się w niej odbić, ale ona sama nigdy się nie rozgrzeje". Wśród porównań sfrazeologizowanych najczęstsze są jednoskładnikowe zwroty. Tą drogą wpływa do powieści żywioł języka potocznego, nieliterackiego, obliczonego na spontaniczność komunikacji, mało znormatywizowanego, ale za to ekspresywnego[59]. Niewielki potencjał obrazowości nie przeszkadza więc im - jak to ujmował Prus - w "budzeniu odpowiednich uczuć". W auktorialnej narracji autor używa ich rzadko, może z uwagi na oceniający aspekt porównań. Występują tu w funkcji kontrastowania wzniosłości z pospolitością. Krzeszowski rozmyślał o pojedynku z kupcem w kategoriach "rewolucji socjalnej", potem wpadł na pomysł wyłudzenia od żony pieniędzy po własnej śmierci i - "zasnął jak dziecię". Bo i jest, jak dziecko, kapryśny i naiwny. Izabela o tym samym pojedynku myśli przez całą noc, wyobraża sobie pogrzeb Wokulskiego i to, że ona płacze po śmierci "wiernego niewolnika". "Zasnęła dopiero o siódmej rano i spała jak drewno do południa". To porównanie sprowadza ją z piedestału wzniosłych wyobrażeń o sobie do rzędu istot bardzo pospolitych. Niezwyczajny patos, z jakim Wokulski w rozmowie z Wąsowską broni swej idealistycznej wizji miłości, podkreślają kontrastowe zwroty "rumienił się jak pijany".

Główną bazą dla porównawczych konstrukcji frazeologicznych jest pamiętnik Rzeckiego i dialogi rozmówców z "niższych" sfer. Węgiełek mówi o Mariannie: "przywiązana do mnie jak ten pies", "tak zbielała jak chusta". Rzecki: "Wszedłem drżąc jak galareta", "milczał jak drewno", "wszyscy umilkli jak jeden mąż", "panna, w ogóle zimna jak lód". Mentalność mieszczaństwa, sferę jego wartości i zaplecze kulturowe są widoczne np. w określeniach Węgrowicza. Nie podoba mu się,

że Wokulski jako subiekt do gości "marszczył się jak zbój", ale zazdrości mu, gdy po zgonie bogatej żony "został wolny jak ptaszek". Wyrażenia, w którym zdrobnienie wzmacnia ocenę, używa też Minclowa dla zasugerowania dezaprobaty wobec Kasi jako ewentualnej narzeczonej Wokulskiego: "Ja sama, kiedy byłam w wieku Kasi, byłam głupiutka jak kanarek". Ciekawie pod tym względem wyglądają porównania Szumana. Zwykle przeziera przez nie światopogląd biologa. Widać jednak doktor ma złożoną naturę, w której ideały mieszczańskie i dorobkiewiczowskie przeplatają się z racjonalizmem biologa, skoro w jednym akapicie (mówiąc o miłości) używa konstrukcji: "wyglądałby jak pączek", "jak skąpiec, gromadził kapitały sercowe", "obudzi się jak tygrys".

Jest w **Lalce** kilka znamiennych pól semantycznych, grupujących porównania. Delikatność, lekkość, wzruszającą zwiewność wyraża obraz pajęczyny. Człowiek w aspekcie determinizmu przyrównywany jest do skorupiaków, bo nie może oderwać się od muszli - środowiska. W metaforze huśtawski, a zwłaszcza lotu ptaka, pokazuje Prus wzloty i upadki społeczne Wokulskiego. Natrętność, dokuczliwość to owad. I tak dalej... Porównania dobierane są starannie, zależnie od pozycji społecznej postaci, jej umysłowości i nastrojów, wyznaczających pola możliwych asocjacji. Charakteryzują bohaterów, wprowadzają jakości estetyczne, oceniają oraz interpretują intelektualnie rzeczywistość. Pokazują człowieka w kontekście natury i kultury - w członie porównującym mamy motywy biolo giczne lub cywilizacyjne (posagi, boginie etc.). Prus tworzy nowe, oryginalne konstrukcje, jak i korzysta z frazeologizmów. W drugiej grupie spotykamy użycia dobrze znane w tradycji, ale też świeżo ukute przez anonimowych użytkowników języka: "pójdzie kobyłka jak szkło...", "Klacz idzie jak woda!..."

Upotocznienie tekstów literackich romantycy osiągali wprowadzając do literatury "przysłowia narodowe". Przez kil-

ka dziesięcioleci trzeciorzędni komediopisarze tworzyli "przysłowia dramatyczne" o dydaktycznej wymowie. Pozytywiści głębiej sięgnęli do potocznej frazeologii, do terytorialnych i socjologicznych odmian języka narodowego. Nie szukali w nich pokrzepiającej idei o utrwalonej historycznie wspólnocie. Scjentystyczny światopogląd kierował ich ku rejestracji faktów, za Maksem Müllerem obserwowali "dialektyczne rozpładnianie" w rozwoju języka. Kroniki Prusa zaświadczają, iż pilnie obserwował ten rozwój. Wyposażał je w potoczne zwroty z myślą o "kurierkowym" czytelniku. Nie popisywał się przed nim, nie olśniewał zdolnościami lingwistycznymi, lecz urabiał jego wyobrażenia poprzez mowę przeciętnego prenumeratora. To też jest tłem stylistycznym **Lalki**.

Zestawiwszy porównania w epice staropolskiej Krystyna Siekierska skonstatowała, że mieszczą się one w dwóch podstawowych ramach semantycznych: sposobu i jakości[60]. Tę obserwację można chyba odnieść i do innych epok. Prus wyróżniał 64 możliwe typy porównań jako iloraz kombinacji pomiędzy: własnością, częścią, przedmiotem, związkiem, zjawiskiem, rytmem, rozwojem i czynem[61]. W ramach wąsko rozumianego **comparatio** spotykamy w **Lalce** kombinacje "własności" i "przedmiotów". Inne pojawiają się jako analogie w świecie powieściowym zdarzeń. Analogia i wyrazy konkretne odpowiadały - w koncepcji Prusa - pojęciom logicznym. Zamiast sądów przedstawiał obrazy. Wnioski zastępował kombinacjami. Dlatego na porównania Prusa nie można patrzeć tylko jak na chwyt stylistyczny. Pełnią one funkcje poznawcze. Opis, wyjaśnianie, przybliżenie tematu, właściwe dla języka nauki, są tu równie ważne co zdobnictwo. Porównania intelektualne, które w dziełach naukowych zanikają od XIX w.[62], przeszły w pozytywizmie do literatury.

Spośród współczesnych pisarzy najbliżsi praktyce Prusa są Dygasiński i Świętochowski, zarówno gdy idzie o poznawcze wartości porównań, jak i wypełnianie ich konkretami. Pierw-

szemu zdarzają się jednak nie umotywowane konwencją narracyjną twory (np. w **Zającu** szczegółowy opis placka, do którego był podobny księżyc, czego przecież zając nie mógł znać). Drugi nigdy nie osiąga obrazowości autora **Lalki**; jego przeintelektualizowane porównania budzą skojarzenia, ale nie budzą nastroju. W każdym razie **comparatio** opisowo-realistyczne, ukonkretniające, budowane na pierwiastkach dostępnych bezpośredniej obserwacji, wydaje się być cechą charakterystyczną ówczesnej prozy. Potwierdza to praktyka pisarska Żeromskiego, który w pierwszym etapie twórczości użytkował właśnie takie konstrukcje, później wolał ekspresywno-symboliczne[63]. Taką też ewolucję: od dokładnego nazwania do metaforyzującego nastroju obserwujemy zestawiając pozytywistyczną i młodopolską praktykę w stosowaniu epitetów. Modernistom już nie wystarczał empiryzm. Klarownie wyjaśnił to Edward Leszczyński. Porównanie - twierdził - powtarza to, o czym się już wie, "trzyma nas często dość blisko praktycznej pojęciowej rzeczywistości". Metafora posiada "silniej idealizującą obrazowość"[64]. Pozytywiści myśleli porównaniami.

# Socjostylistyczne obrzeża dialogów

Trzy najczęstsze czasowniki w **"Lalce"** to: **być, mieć** i **mówić**. Zdaniem Smółkowej są to "wyrazy będące w powszechnym użyciu, a zatem niezależne od treści utworu"[1]. Istotnie - statystyki różnych prób polszczyzny potwierdzają wysoką frekwencję **być** (mieści się w pierwszej dziesiątce wyrazów). Z kolei **mieć** częściej spotykamy w tekstach mówionych niż pisanych[2]. W **Panu Tadeuszu** np. prawie w każdej księdze **być** ma rangę 8, **mieć** lokuje się w różnych miejscach drugiej dziesiątki. W trzeciej czasem pojawia się czasownik **rzec**[3], który w **Lalce** ma dopiero ósmą pozycję na liście najczęstszych czasowników. Stefan Reczek obliczył, że w **Panu Tadeuszu** **rzec** występuje 194 razy, zaś **mówić** 115[4]; w **Lalce** mamy kolejność odwrotną, przy czym **mówić** jest dwukrotnie częstsze od **rzec** (1071 : 547).

Współczesny **Słownik poprawnej polszczyzny** hasło **rzec** opatruje kwalifikatorem "książkowy"[5]. Oba te wyrazy należą do "ogólnych czasowników mówienia"[6] lub - w innej nomenklaturze - stanowią konwencjonalny, zwykły, jednowyrazowy znak aktu mowy[7]. Ponieważ "w języku nie ma zbyt wiele **verba dicendi**"[8], trochę zaskakuje fakt, że w ciągu pół wieku **rzec** znalazło się w wyraźnej defensywie wobec **mówić** i to w tekstach z tego samego rodzaju literackiego. We współczesnym języku literatury w funkcji podstawowego czasownika informu-

jącego o tym, że narrator dopuścił do głosu bohatera, występuje **powiedzieć**. W opowiadaniach Jarosława Iwaszkiewicza - stwierdza Maria Schabowska - "na zebranych 621 czasowników komentujących 347 to powiedział i jego synonimy; powiedział wzbogacone o przysłówek akcesoryjny występuje 80 razy [...]"[9] Droga wydaje się prosta, trzeba przecież odnotować szereg odchyleń. Tak np. w opowiadaniu Feliksa Bernatowicza **Powódź**, współczesnym **Panu Tadeuszowi** (1833 r.), **rzec** użyto tylko 2 razy, zaś **odezwać się** 23, **zawołać** 15, **odpowiedzieć** 14, **mówić** 13 a **odpowiadać** 11 razy. W tekście głównym Dziadów **mówić** ma frekwencję 96 i jest piątym z kolei czasownikiem, za to **rzec** nie ma w pierwszej setce wyrazów ani w dialogach, ani w didaskaliach[10].

Wygląda więc na to, iż czasownik **rzec** wyspecjalizował się w funkcji epickiej jako komentator przytoczeń wypowiedzi postaci. Poświadcza to jego nieobecność w dramacie. Z zestawienia tekstów Mickiewicza i Bernatowicza można wyciągnąć wniosek o pewnej archaiczności **rzec** w pierwszej połowie XIX w. i celowym używaniu tego czasownika w **Panu Tadeuszu** dla efektu epickiego dystansu, oddalenia w czasie i jakby zamknięcia "ostatnich" wydarzeń i ludzi ze świata, który minął. Przemawiałaby też za tym konsekwencja w używaniu zwrotów grzecznościowych w ustach starszych bohaterów (młodzi mówią inaczej). Choć jednak taki wniosek byłby uprawomocniony, nie jest bezdyskusyjny, gdyż w niejednej późniejszej powieści czasownik ten często bądź częściej niż inne komentuje wypowiedzi postaci.

Weźmy dla przykładu kilka realistycznych powieści współczesnych różnych autorów, powstałych w interesującym nas półwieczu, zbliżonych objętością (1 tom) i oddzielonych od siebie dystansem około dwudziestu lat. W **Spekulancie** Józefa Korzeniowskiego (1846) czasownik **rzec** wystąpił 276 razy w członie wprowadzającym przytoczenie, w **Dziecięciu Starego Miasta** Józefa Ignacego Kraszewskiego (1863) - 101 razy, a w

**Placówce** (1886) 168. Liczby bezwzględne pokazują skokową wprawdzie, lecz wyraźną tendencję do wyzbywania się **rzec** z zasobu czasowników "komentujących". Wciąż jednak jego rola jest ogromna, gdyż w dwu pierwszych powieściach zajmuje pierwsze miejsce wśród innych czasowników w tej funkcji, a w **Placówce** drugie. Lecz wewnętrzna hierarchia, mierzona stosunkiem **rzec** do innych czasowników wprowadzających przytoczenie, dowodzi, że w zakresie techniki dialogu powieściowego zaszły w tym czasie znaczne zmiany. Omawiany wyraz stanowi w **Spekulancie** 33,8 %, w **Dziecięciu Starego Miasta** 26,1 % a w **Placówce** 12,7 % użyć czasowników komentujących mowę niezależną.

W analizowanych powieściach zabierają głos i mężczyźni, i kobiety. Zebrany materiał sugeruje, iż zmniejszająca się frekwencja **rzec** uwyraźnia się w użyciach tego czasownika w rodzaju żeńskim. Tak więc w **Spekulancie** na 146 **rzekł** mamy 129 **rzekła**; w **Dziecięciu** odpowiednio 83 i 17, zaś w **Placówce** 143 i 25 (obliczenia dla liczby pojedynczej, gdyż w mnogiej słowa te występują okazjonalnie). Powieściowe heroiny częściej **pytają (zapytują)**, **wołają**, **szepczą** bądź **przerywają** dialog. Analiza około 3 tys. czasowników komentujących wypowiedzi postaci w powieściach realistycznych współczesnych, powstałych w granicach półwiecza 1840-1890, zdaje się dowodzić, że przemiany stylistyczne w tym zakresie sporo zawdzięczają znaczniejszemu udziałowi kultur peryferyjnych w języku literatury, a także procesowi emancypacji kobiet oraz poszerzeniu pola obserwacji bio-psychologicznych reakcji ludzkich.

Chodzi tu zarówno o liczbę czasowników komentujących, jak i o ilość oraz treść i stylistyczne zróżnicowanie okoliczników akcesoryjnych, które im towarzyszą. Wyraźna jest tu różnica między prozą realistyczną a nurtem "romantycznego ekspresjonizmu", znacznie częściej indywidualizującym uczuciową jakość przytoczeń. Narcyza Żmichowska np. chętniej od Korze-

niowskiego informuje o właściwościach głosu bohatera; jego barwa, ton, wysokość i tempo stanowią znaki, dzięki którym czytelnik może identyfikować postać z jej stałymi cechami, a także orientować się w aktualnym stanie psychicznym bohatera. Autor **Spekulanta** znajduje się wyraźnie pod wpływem klasycystycznej stylistyki: merytoryczna waga i jasność wypowiedzi są dlań ważniejsze od subtelnego cieniowania znaczenia słów przez modulację głosu.

Na tym tle **Lalka** wyraźnie wpisuje się w nurt realistyczny, w którym komentarz narratora odgrywa mniejszą rolę niż wypowiedzi postaci. W literaturoznawstwie radzieckim takie uniezależnianie się kwestii mówionych określa się trafną chyba formułą "obiektywizacji słowa bohatera"[11]. Daje to efekt uwyraźnienia granic między wypowiedzią odautorską, utrzymaną w stylu wysokim, literackim a kwestią postaci, w większym stopniu podległą rygorom potoczności.

Powieść Prusa zastanawia użyciem wielu czasowników mówienia (**mówić, rzec, odeprzeć, powiedzieć, spytać, odpowiedzieć** etc.) i niewielką ilością czasowników ruchu. Jej bohaterowie głównie **mówią, myślą, wiedzą** i **widzą** bądź **chcą**. Wpływa to na sposób stylistycznego ukształtowania **inquit**, szczególnie w zakresie informacji o pozawerbalnym (np. gestycznym) komunikowaniu przez postaci swego stanu psychicznego czy nastawienia uczuciowego wobec interlokutora lub przedmiotu rozmowy. W pracach literaturoznawczych **inquit** był badany raczej okazyjnie, przy tym interesowano się głównie utworami o dużym stopniu ekspresywności[12], stąd trudno o szerszy kontekst dla **Lalki**. Sporo cennych ustaleń przyniosły obserwacje językoznawców, których zajmowała sprawa stosunków składniowych między wprowadzeniem narracyjnym a kwestią bohatera. Od czasu, kiedy Wojciech Górny opracował teoretyczne podstawy tego zagadnienia, powstało szereg prac o tekstach różnych autorów z odmiennych kierunków literackich[13]. Dla problematyki stylistycznej **Lalki** szczególnie cenne są ustalenia Zofii Go-

czołowej i Stanisława Mikołajczaka[14]. Autorka pracy o Przybyszewskim ustaliła, iż w jego powieściach częściej niż np. w **Lalce** spotyka się przytoczenia myśli, a nie słów (dla Prusa mamy tu proporcje: 6 % i 94 %). Wydzieliła też klasy słów używanych w członie wprowadzającym przed, w środku lub po przytoczeniu, uznając, iż Przybyszewski używa tu bardziej zróżnicowanych czasowników. Wyróżniki graficzne przytoczeń są podobne w różnych tekstach, zwraca jednak uwagę fakt, że w **Lalce** znacznie częściej niż w **Dziejach grzechu** i **W pustyni i w puszczy** wprowadzenie ma pozycję końcową.

"Zepchnięcie wypowiedzeń należących do narracji na koniec bądź w środek całej konstrukcji pozbawia jak gdyby narratora jego prowadzącej roli. Ich pozycja nie akcentuje bowiem narratora jako czynnika organizującego wypowiedzi postaci, udzielającego im niejako głosu"[15].

Badania Mikołajczaka potwierdzają te wnioski, choć autorzy podają nieraz inne dane procentowe, co zapewne wynika z różnych ilościowo prób badanych tekstów (np. w zakresie postpozycyjnego szyku członu wprowadzającego). Autor badał długość wypowiedzeń zestawionych i ich budowę składniową stwierdzając duży udział wypowiedzeń pojedynczych we wprowadzeniach (2/3 całości), znaczną ilość oznajmień imiesłowowych, odmienną budowę wypowiedzeń pojedynczych od wypowiedzeń z narracji właściwej. Wypowiedzenia wprowadzające u Prusa "to struktury proste, w dużej mierze szablonowe, urozmaicane jednak leksykalnie przez wprowadzanie czasowników mówienia i myślenia o bardzo szerokim zakresie zmienności semantycznej i emocjonalnej, a także przez stosowanie »dynamicznych« określeń przydawkowych podmiotów mówiących i określanie indywidualnie zróżnicowanych sytuacji mówienia - głównie przez okoliczniki sposobu i akcesoryjne"[16].

Ilość wypowiedzeń zestawionych w powieściach Prusa jest wyrównana i stanowi z górą piątą część wypowiedzeń z całych tekstów; jedno wypowiedzenie zestawione przypada przeciętnie

na 2,64 wypowiedzenia dialogowego, czyli że narrator dość często informuje o sposobie wypowiadania się bohatera[17]. Mikołajczak badał jednak tylko próbki tekstów, analizując np. 750 wypowiedzeń z **Placówki** i 1500 z **Lalki**. Analiza obszerniejszych fragmentów pod kątem czasowników komentujących mowę niezależną wprowadza tu pewne korekty. W całej **Placówce** naliczyłem 124 słowa osobowe, których w sumie użyto 1322 razy. Mniej więcej zbliżona ilość stron z **Lalki** (około 200, po względnie równej liczbie stron z początku pierwszego i drugiego tomu[18]) ma tych czasowników tylko 66 przy z górą 800 użyciach. Nie przypisujemy tym danym rozstrzygającego znaczenia, zdają się jednak potwierdzać intuicyjne odczucie, że w **Placówce** mamy znacznie więcej dialogów.

Wymienionych wyżej kilka utworów realistycznych dowodzi pewnej ewolucji dialogu powieściowego w XIX wieku. Tak w **Powodzi** mamy 24 takie czasowniki i 116 użyć; w **Spekulancie** 27 i 816 a w **Dziecięciu...** 43 oraz 387. Korzeniowski wykazuje więc najwyższy stopień stylistycznej "sztywności" i monotonii. Z porównania danych z tekstami Prusa wynika, iż można mówić o tendencji do zwiększania słownika, bogacenia i różnicowania informacji o wypowiedziach postaci. W ślad za tym idzie ich większe zróżnicowanie gramatyczne. U Bernatowicza i Korzeniowskiego niepodzielnie panuje czas przeszły (w **Spekulancie** 1 czasownik w czasie teraźniejszym). W **Lalce** mamy 7 % tego typu słów w czasie teraźniejszym. Prus znacznie częściej używa czasowników niedokonanych. Oba te stwierdzenia się łączą; efektem takiego zabiegu jest wrażenie osłabienia granicy między czasem wypowiedzi a czasem narracji i pogłębienie równoczesności. Pracują też na ten efekt postpozycja członu wprowadzającego i ilościowe zwiększenie czasowników, które nie nazywają czynności mówienia, a raczej zachowanie mówiącego[19].

Wydaje się, iż można mówić o postępującym zróżnicowaniu słowotwórczym tych czasowników. U Korzeniowskiego jest ono

minimalne z wyjątkiem serii: **mówić, domówić, wymawiać, mówiąc**[20]. Kraszewski częściej używa przedrostków, zaś Prus pogłębia ten proces. Zwłaszcza w **Placówce** widać, jak chętnie wprowadza czasowniki z prefiksem do-, od- i po-. Stylistyczną funkcjonalność w **Lalce** osiąga raczej dzięki fleksji. Szczególnie często używa np. par jedno- i wielokrotnych (**szepnąć - szeptać, mruknąć - mruczeć, odezwać się - odzywać, zwrócić się - zwracać się, przerwać - przerywać, dodać - dodawać, wrzasnąć - wrzeszczeć, odpowiedzieć - odpowiadać**), dokonanych i niedokonanych ( **spytać - pytać, pomyśleć - myśleć, zakończyć - kończyć, zawołać - wołać**), wykorzystuje też opozycję strony czynnej i zwrotnej ( **poprawić - poprawić się, pytać - pytać się**). Dzięki tym parom uwyraźnia się funkcjonalność fleksji: ten sam czasownik występuje zwykle w rodzaju męskim oraz żeńskim, użytkowana jest liczba mnoga i formy bezosobowe[21] dla informacji o wypowiedziach zbiorowych. I w **Lalce**, **i** w **Placówce** często spotykamy imiesłowy nieodmienne w funkcji wprowadzeń (**komenderując, mówiąc, myśląc, mrucząc, odezwawszy się, powiedziawszy, pytając, szepcąc, wołając**). Ta część mowy jest traktowana jako element odróżniający język pisany od mówionego, w którym występuje sporadycznie. W powieściach uprzednio przywoływanych, gdzie w komentarzu dominował czas przeszły, są one rzadkie. Ponieważ w dialogach czas teraźniejszy występuje częściej niż w narracji, która w ogóle chętniej posługuje się formami odmiennymi[22], można wnosić, iż Prusowi zależało na pewnym zneutralizowaniu czy osłabieniu czasowości, na zaakcentowaniu równoczesności mówienia i zachowania się postaci. Imiesłowy te występują zwykle przed przytoczeniem, podczas gdy u Korzeniowskiego są w postpozycji i nazywają skończony akt mówienia (uzupełnia je zaimek: "To powiedziawszy", "To mówiąc").

Praktyka autora **Spekulanta** podtrzymuje więc tradycyjną, epopeiczną formułę dystansu czasowego. **Lalka** to etap dra-

matyzacji powieści, która miała być pełnoprawną rywalką dramatu, m.in. dlatego, że przedstawiała zdarzenia jako dziejące się aktualnie[23]. Ten dyskretny mikrosymultanizm w późniejszej prozie znacznie się uwyraźni. Stanisław Ignacy Witkiewicz w **622 upadkach Bunga** (powstałych w 1910 r.) ujmował w nawiasy informacje o zachowaniach bohaterów równoczesnych do rozmowy, np. "Rozumie pan ten punkt. (Tu spojrzał na Bunga). Psychologicznie tu leży twórczość..." lub myśli bohaterów w trakcie wypowiedzi rozmówców[24].

Zasadniczo imiesłowy mogą być tworzone od każdego czasownika, lecz w zajmującej nas funkcji Prus urabia je tylko od grupy najczęściej komentujących przytoczenia. Zapewne wynika to z dążenia do unikania powtórzeń, gdyż jest to nieliczny zbiór, niemniej urozmaicają one i ożywiają czy nawet dramatyzują scenki dialogowe. Powszechną prawidłowością w użyciu czasowników komentujących (zresztą zgodną z ogólnymi ustaleniami w sprawie narastania haseł słownikowych w tekście) jest zasada wyższej frekwencji w grupie tych, które wystąpiły w tekście wcześniej. W **Lalce** fabularne autonomizowanie rozdziałów i wydzielanie pamiętnika Rzeckiego powoduje zauważalną arytmię w grupowaniu się **verba dicendi** o wysokiej i niskiej frekwencji, ale ogólna prawidłowość jest zachowana - im później jakiś czasownik wystąpi w tekście, tym rzadziej jest używany. Hultberg zaobserwował, iż u Berenta "w dość długich partiach utworu powtarza się tylko jeden wyraz w tej funkcji. Przyczynia się on do tworzenia nastroju sceny, a także zwraca uwagę na podobieństwo zachowania postaci [...]"[25]. Takie zjawisko też można uznać za powszechne, gdyż występuje u wszystkich cytowanych tu autorów. Na pewno wzmacnia retardacyjną funkcję dialogów w przebiegu akcji, nieraz jednak trzeba je ocenić jako zabieg niefortunny, powodujący stylistyczną monotonię, zabieg zmieniający ludzi w gadające jednym tonem lalki. Dotyczy to zwłaszcza scen z użytymi w nich ogólnymi czasownikami mówienia (**rzekł**,

**powiedział**, etc.). Ich nagromadzenie i przeplatanie nimi przytoczeń wskazuje na nikły stopień dialogiczności rozmowy[26]. **Lalka** nie jest wolna od tej cechy, choć np. powtórzenia "mruczał" w monologach Wokulskiego są szczęśliwie użyte, bo podkreślają obsesyjny czy wręcz maniakalny upór w drążeniu tematu, całkowite zatopienie się w nim i wyizolowanie z otaczającej rzeczywistości. Za to nagromadzenia tych słów w formie dokonanej u Korzeniowskiego i czasem Kraszewskiego należy chyba traktować jako wynik braku pietyzmu w ostatecznej redakcji tekstu.

W **Lalce** i **Placówce** wyraźniej niż we wcześniejszych powieściach zaznacza się różnica frekwencji między właściwymi **verba dicendi** (najliczniejsze) a czasownikami sekundarnie pełniącymi tę funkcję. Po 1 razie np. wystąpiło w **Placówce** 51 słów, co stanowi 41 % słownika i 4 % tekstu. Biorąc pod uwagę rozmiar obu powieści, trzeba stwierdzić, że **Lalka** ma nieco uboższy słownik takich wyrazów. Pominąwszy formy różniące się np. aspektem odnotujmy, że do opowieści o zakochanym kupcu Prus nie wprowadził czasowników: "biadać", "obruszyć się", "odkrzyknąć", "odpalić", "ozwać się", "poszeptywać", "ryknąć", "splunąć", "zaszemrać", których użył we wcześniejszej **Placówce**. Z innych powieści dodajmy: "obracać głos", "ponowić", "przydać", "pozdrowić", "przecedzić" i "kontynuować". Widać, że z repertuaru tradycji powieściowej autor korzysta chętnie, ale krytycznie. Rezygnuje mianowicie z określeń wskazujących na statyczny charakter sceny oraz z wyrażeń dosadnych, które obnażają prymitywizm kulturowy bohaterów.

Z poprawek na rękopisie wynika, iż Prus mniej dbał o stylistyczną precyzję **inquit** niż o opis. Można je objąć formułą dążenia do wyrazistej dramatyczności sceny rozmowy. Kilka razy autor wymienił "dodał" na inne słowo ("rzekła", "zakończył") unikając statycznego sumowania kwestii. Wysubtelnia też skalę emocji postaci w konkretnej sytuacji, np. "- Ależ

pan nie ma idei o powożeniu! [zawołała] krzyknęła wdowa...!" - II, 72 i wprowadza dokładniejsze informacje o rozmówcach i rozmowie: "- Czy już wzięła cię pod komendę, panie Stanisławie? - zapytała z **uśmiechem** prezesowa". II, 98; "- Wszystko możesz mu zarzucić - mówiła panna Izabela **po angielsku**". II, 260. Nieraz autor kilka razy skreśla czasownik, by znów go użyć po rozszerzeniu wypowiedzi postaci o nowe informacje, zawsze przy stanie podniecenia bohatera, co też dramatyzuje akcję. Wreszcie - poprawki uwyraźniają naprzemienny charakter replik: "- Paradoks!... [szepnął] - wtrącił Wokulski". II, 313. "- Czy to nie jest imaginacja? - [spytała cicho] [rzek] wtrąciła". II, 339. Rzadkie są sytuacje wykreślania **inquit**, lecz i one dramatyzują tekst[27]: "- Wyjeżdżasz? [spytał Rzecki]. - Najdalej pojutrze [...]" II, 340.

Omawiane czasowniki różnie klasyfikowano. Dzielono je np. na czasowniki mówienia i słuchania, ogólne i wyspecjalizowane, wskazujące na emocje mówiącego bądź na foniczną jakość głosu. Nie podważając wartości tych ustaleń trzeba wskazać ich ograniczenia poznawcze: mianowicie skupiały się na czynnościach postaci mówiących, atomizując wielopłaszczyznowe interakcje w konkretnej sytuacji rozmowy. Warto więc sięgnąć do propozycji terminologicznych Bożenny Bojar[28] i wyróżnić w **Lalce** czasowniki:

a) charakteryzujące stronę fizyczną tekstu mówionego, o wzorze: czasownik = mówić (powiedzieć) + charakterystyka fizycznej strony tekstu; jest to najliczniejsza w słowniku grupa, przynosząca informacje o wysokości, barwie, natężeniu itd. głosu mówiącego (**jęknąć, krzyknąć, mruczeć, syknąć, szeptać, wołać, wrzeszczeć, wybąkać, wzdychać** etc.). W porównaniu z Korzeniowskim i Kraszewskim w **Lalce** jest ich więcej, za to mniej są zróżnicowane niż w **Placówce**. Stanowią klasę otwartą, zwłaszcza dla czasowników onomatopeicz-

nych, toteż ich ilość wzrasta u autorów spośród kultur mieszanych i peryferyjnych. **Słownik języka polskiego** W. Doroszewskiego notuje 45 takich użyć[29], w istocie literatura zna ich dużo więcej[30]. Są wielofunkcyjne, gdyż mogą dodatkowo wskazywać inne informacje, np. stopień grzeczności wobec rozmówcy, intencję mówiącego, a przede wszystkim każdy z nich, uzupełniony prefiksem od-, może być użyty w funkcji bycia odpowiedzią.

b) charakteryzujące stonę fizyczną nadawcy informacji; i pod tym względem **Lalka** jest uboższa od **Placówki**. Do tej grupy należą np. **roześmiać się** i inne określenia związane z wyrazem twarzy, płaczem, oddechem (**westchnąć, wzdychać**) i innymi reakcjami fizycznymi, towarzyszącymi stymulacjom emocjonalnym.

c) charakteryzujące stan uczuciowy nadawcy, których funkcją jest przekazanie informacji o doznanym uczuciu i skorelowanym z nim zdarzeniu; w **Lalce** jest to niezbyt liczna grupa (**zdziwić się, gniewać się, oburzyć się**), gdyż bohaterowie w rozmowach są bardzo zdyscyplinowani wewnętrznie, ponadto każdy z tych czasowników ma odpowiednik rzeczownikowy (jako nazwa uczucia), występujący w narracji właściwej.

d) charakteryzujące informację oraz jej funkcje, też nieliczne (**zameldować, skarżyć się, tłomaczyć się, błagać, uspokajać**).

Z przeglądu wynika, że w **Lalce** Prus dość oszczędnie używał określeń wprost nazywających wymienione wyżej cechy. Nie wyręczał czytelnika w trudzie rekonstruowania charakteru samej scenki bądź stanu jej uczestników. Podstawową bowiem grupą czasowników komentujących mowę niezależną są wyrazy charakteryzujące sytuację informacyjną, tj. dialog. Można tu wyróżnić słowa:

a) rozpoczynające rozmowę (**odezwać się, odzywać się, zacząć**; u Kraszewskiego również **pozdrowić, rozpocząć, począć, ozwać się**); w tej funkcji występują też inne **verba dicendi**, jak **mówić, rzec, powiedzieć**[31] i często w **Lalce** - **zawołać**),

b) regulujące jej przebieg (**ciągnąć, dodać, dodawać odciąć, odeprzeć, odpowiedzieć, odrzec, pochwycić, poprawić, poprawić się, powtarzać, powtórzyć, prawić, przerwać, pytać, spytać, wtrącić, zapytać, zapytywać, zaprotestować, zauważyć** oraz niektóre z charakteryzujących fizyczną stronę tekstu),

c) kończące kwestię lub dialog (**Zakończyć, kończyć, zakonkludować**).

Jak widać, czasowniki wprowadzające przytoczenia służą w **Lalce** głównie do teatralizacji dialogów. Zwraca uwagę duża ilość wyrazów o znaczeniu "bycia pytaniem" i "odpowiedzią". Niewiele wyspecjalizowało się w funkcji ramy początkowej lub końcowej dialogu, co wynika z upodrzędnienia dialogu wobec narracji. Wreszcie - brak jest czasowników "walki", takich jak **nacierać, zaatakować, bronić się, przyjść z pomocą, przyłączyć się**[32]; rozpatrywane od strony komentarza narracyjnego rozmowy w **Lalce** są uładzone, utrzymane w granicach **savoir vivre**'u. To również wyjaśnia mniejszą niż w **Placówce** frekwencję określeń metaforycznych nawiązujących do głosów zwierząt i reakcji fizjologicznych.

Mimo sporej ilości słów regulujących przebieg rozmowy w **Lalce**, trzeba odnotować, że nawet w polilogach[33], które wymagają z reguły ściślejszych dookreśleń z uwagi na wielość stanowisk i osobowości mówiących, Prus nie daje skończonych, jednorazowych określeń. Widać tu wpływ konwencji dramatu i opery epoki, posługujących się klarownym przyporządkowaniem cech fizycznych bohatera (wygląd, jakość głosu) prezentowanym przezeń wartościom. Nadinformacje narratora są tu zbędne, scenka polilogu rozwija się w polu percepcyjnym obserwatora widowiska, który potrafi rozpoznać intencje mówiących bez mediatyzacji. Tak np. jest skonstruowana rozmo-

wa "ze sześciu jegomościów", podsłuchana przez Rzeckiego. Sytuacja narracyjna (relacja naocznego świadka, ciemność, nieznani ludzie) uniemożliwia wprowadzenie innych danych niż określenia inspicjenta ("wtrącił", "odparł") uzupełnione o wrażenia akustyczne. "Gruby głos" i "bas" z powagą, pewni swych racji, wysuwają zarzuty przeciw Wokulskiemu. Po każdej replice dołącza coś niekoniecznie sensownego "jegomość dychawiczny", typowy malkontent, któremu wszystko jedno, kogo ma krytykować, byle móc to robić. Jego napastliwość i pośpiech, z jakim chce cokolwiek wtrącić, są podkreślone kolokwialną składnią z nadwyżką bezokoliczników. Stonowany, wyważony, obiektywnie odnotowujący ludzkie wady i zalety jest "półgłos" i właśnie to, że on mówi piano przy kakofonii innych forte, odbija mechanizm urabiania opinii publicznej. Podobny polilog, jednostronnie obmawiający, mamy w t. 2 **Na rozstajnych drogach** Leonarda Sowińskiego. Tu jednak narrator auktorialny opisuje i interpretuje reakcje postaci[34]. Prus stylizuje tę rozmowę na podobieństwo opery, gdzie "tenor jest czuły, baryton rycerski, bas poważny lub komiczny, sopran bywa mściwy i rozpaczliwy, alt groźny"[35].

W klasycznym dziś studium o dialogu Jan Mukařovsky zestawia dwie sprzeczne teorie: Gabriela Tarde'a i Lwa Jakubińskiego. Pierwszy opowiadał się za monologiem jako pierwotną formą mowy, drugi za prymarny uznał dialog. Sam Mukařovsky wyrozumiale skonstatował, że nie można "ani zakładać priorytetu monologu, ani dowieść ogólnego priorytetu dialogu", a w tej opinii z 1940 r. miał już poprzedników, którzy w 1925 r. przeciwstawili się stawianiu tego problemu w kategoriach prymarności - Karla Vosslera i Wiktora Winogradowa[36]. Paradoksalność tych sprzecznych opinii wyjaśniał tym, iż "każdy z nich miał na myśli inną odmianę dialogu", Jakubiński - dialog codzienny, a Tarde - sztuczną konwersacją towarzyską. To niewątpliwie prawda, choć największy paradoks tkwi w tym,

że Mukařovsky powołuje się na pracę Jakubińskiego **O diałogiczeskoj rieci** z r. 1923 i na rozprawę Tarde'a **L'opinion et la conversation** z roku 1922, gdy jej autor zmarł w 1904 r., zaś polskie tłumaczenie w Bibliotece "Tygodnika Ilustrowanego" wyszło w roku 1904[37].

To, co autor przedstawił jako opozycyjne poglądy, jest w istocie historycznym następstwem tez, oddzielonych o półwiecze, gdyż Tarde dyskutuje z Hipolitem Taine'm i Herbertem Spencerem. Pierwszy w głośnym dziele **Francja przed rewolucją**, drugi zwłaszcza w **Instytucjach obrzędowych**[38] sporo miejsca poświęcili i rozmowie, i formom zwracania się do drugich, traktując je ewolucyjnie, jako pewne stadia w rozwoju ludzkości, z których można rozpoznać aktualny typ stosunków społecznych. Taine'a bardziej zajmował ceremoniał towarzyski jako substyt zawodowej aktywności w klasie próżniaczej. Spencer kładł nacisk na jego przeobrażenia od historycznego stanu wojny do pokojowego współistnienia ludzi w społeczeństwie przemysłowym. Obaj wszakże wykazywali ewolucyjnie wyższość form demokratycznych nad zhierarchizowanymi. Tarde podejmuje ten trop rozpatrując rozmowę w kontekście opinii publicznej. Jest zdania, że w grupach (społeczeństwach) oligarchicznych nierówność społeczna uniemożliwia partnerską wymianę poglądów. Rozwój cywilizacji, skupiający ludzi na małym obszarze, demokratyzacja i postęp prasy, która oferuje tematy rozmów inne niż tylko zawodowe, sprawia, iż można prognozować, "że rozmowa w przyszłości będzie spokojna, łagodna, pełna kurtuazji i powabu"[39].

Pozytywistyczna koncepcja rozmowy opierała się na ewolucjonizmie i socjologii. Była częścią ogólnej teorii sztuki jako gry; wydatkuje się w niej energię, której nie zużytkowano w walce o byt. Gra ma właśnie charakter walki o byt, chodzi w niej o dowiedzenie swojej wyższości[40]. Stąd chyba tyle zachwytów współczesnych nad "szermierką słowną" bohaterów dramatów Świętochowskiego. Sztuka dialogu była istot-

nym probierzem wartości powieści w oczach krytyki literackiej. Na pytanie: "A kiedyż to powieść - dobrą nażwać można?" odpowiadano tak, że "płynne i odpowiednie dialogowanie" było warunkiem oczywistym[41]. "Odpowiednie" znaczyło głównie: prawdopodobne socjologicznie, psychologicznie i etnograficznie i było realizowane w charakterystyce językowej postaci[42]. "Płynne" to domena kompozycji dramatycznej. Stylistyka XIX w. nie nadążała za rozwojem form dialogowych w literaturze.

"Rozmowa albo dialog - pisał Euzebiusz Słowacki - jest to następstwo mów, czyli zapytań i odpowiedzi na przemiany".

Związany z akcją dialog należy do poezji dramatycznej, "gdy zaś jest wykładaczem prawd albo postrzeżeń, stanowi rodzaj kompozycji w prozie"[43]. Zalecał naturalność i prostotę oraz umiarkowanie w stylu, mając jednak na myśli tylko gatunek dialogu. Takie też pojmowanie utrzymuje Karol Mecherzyński, Franciszek S. Dmochowski, a nawet Piotr Chmielowski, który wprawdzie wyróżnia 4 typy rozmów (charakterystyczna, epiczna, dramatyczna, dydaktyczna), lecz stawia na jednej płaszczyźnie dialog powieściowy i rozmowy zmarłych[44]. Dialog omawiano w poetykach w kontekście dramatu i dopiero w drugiej połowie XIX w., nie bez wpływu **Die Technik des Dramas** Gustawa Freytaga, przy rozkwicie francuskiej komedii II Cesarstwa spotykamy wyraźniejsze wymagania co do dramatyzacji dialogu, które później Henryk Życzyński ujmie w stanowczą formułę:

"Dialog dramatyczny nie może być debatowaniem ani rozprawianiem"[45].

Niedostatek refleksji teoretycznej obejmował wszakże tylko sprawę dramatycznego napięcia wewnątrz sceny dialogowej i jej współistnienie z powieściową akcją. Uwagę skupiano na "charakterach" i społecznych determinantach interakcji, te

zaś były rozpracowane gdzie indziej, mianowicie w listownikach i podręcznikach dobrego zachowania.

Wbrew opinii Małgorzaty Czermińskiej[46], jakoby listowniki zanikły w połowie XIX w. jako wynik załamania się estetyki klasycystycznej i upowszechnienia romantycznego listu-wyznania, trzeba mówić nawet o ich ilościowym wzroście[47]. Podobnie z kompendiami **savoir vivre'u**. Przyrost ów wynikał z dynamiki przemian społecznych: z rozwoju handlu i przemysłu, które stworzyły tzw. "stylistykę handlowo-przemysłową"[48] (korespondencje zawodowe), oraz wiązał się z awansem kulturowym nowych klas, szukających wzorów zachowania w życiu publicznym. List konsekwentnie traktowano jako rozmowę z nieobecnym, toteż w listownikach rozwijano zagadnienia kultury języka i etykiety.

I w **Lalce**, i w **Emancypantkach** mamy liczne dowody na to, że Prus nie był obojętny na sprawę ceremoniału towarzyskiego. Nauczka, jaką Madzia daje Korkowiczom w sprawie uprzejmości względem służby, albo oburzenie Howardówny z powodu szykanowania guwernantki, której podają potrawy w trzeciej kolejności, to typowe tematy ówczesnych poradników[49]. Że przynajmniej niektóre autor czytał, dowodzi żartobliwa recenzja ze **Zwyczajów towarzyskich** Zygmunta Sarneckiego[50]. Rozmowa zajmowała w nich uprzywilejowane miejsce, gdyż była "najważniejszym i może jedynym środkiem podobania się ludziom"[51].

Poradniki te adresowane były do warstw średnich: wzbogaconego mieszczaństwa i inteligencji o świeżym rodowodzie kulturowym. Stąd wiele miejsca zajmuje w nich tępienie prowincjonalnych nawyków mówienia (w listownikach częściej domagano się unikania cudzoziemszczyzny). Ich autorzy nie byli językoznawcami, toteż mieli różne wyobrażenia cech gwarowych: jeden np. zabraniał "mówić syr zamiast ser, mliko zamiast mleko", inny twierdził - "Jeżeli a wymawiamy jako o, sz jak s, rz jak z itp., są to uchybienie przeciw dobrej

wymowie"[52]. Sens przecież był jeden: pospolitość, gminność, plebejskość w mowie to w katechizmie grzeczności grzech śmiertelny. Przypomnijmy, że według Tarde'a ewolucja rozmowy "zastosowuje się do prawa naśladownictwa, to znaczy, że niżsi naśladują uznawanych lub uznających się za wyższych"[53].

Ideał umiarkowania dotyczył też donośności głosu.

"Ton rozmowy nie powinien być ani krzykliwym, ani szepcącym. Te dwie ostateczności są zarówno pospolite"[54].

W **Lalce** niektóre osoby antypatyczne są charakteryzowane przez ton głosu w dialogu. Krzeszowska "Mówiła głosem cichym i łagodnym, a targowała się jak stu skąpców" (I, 95) - już to zestawienie powoduje nieufność czytelnika. Marszałek budzi w Izabeli wstręt swą powierzchownością; przy zakładaniu spółki ujawnia nadto brak uczuć wyższych, egoizm i pyszałkowate lekceważenie rozmówców, skoro w towarzystwie potrafi nie tylko "zawołać", lecz i "wrzasnąć". "Wrzasnąć" zdarzy się też mecenasowi w stanie rozdrażnienia. Inni arystokraci co najwyżej mogą "zawołać" (książę, Łęcki, Izabela, Wąsowska, Ochocki), co zresztą nie zawsze oznacza zdecydowane podniesienie tonu. Użycie tego czasownika w **Lalce** służy zasadniczo do zaakcentowania lekkiego podniecenia postaci jako reakcji na nieoczekiwaną nowinę w rozmowie lub przy jej rozpoczęciu. Czasem można mówić o proksemicznym uzasadnieniu jego wprowadzenia. Na otwartej przestrzeni, z wysokości kozła breku Ochocki woła "- Dzień dobry, panie Wokulski!", ale podczas jazdy do lasu też siedzi na koźle, a mimo to dobrze słyszy rozmowę o balonach. Otwarta przestrzeń nie wpływa na donośność głosu. To raczej cechy osobowości i nonszalancja wobec etykiety powodują, że Wąsowska i Ochocki reagują bardziej bezpośrednio od innych, skrępowanych omawianym zakazem. Skala głosu Wokulskiego jest największa (mówi "cicho", "dobitnie", "łagodnie", "przyciszonym głosem", "głucho", "szeptem", "chłodno", "woła", "krzyczy", "odburkuje"), lecz

ujawnia się to tylko w kontaktach z przyjaciółmi. W towarzystwie arystokracji stosuje ton do okoliczności[55].

I listowniki, i podręczniki **bon tonu** szeroko rozpisują się o systemie adresatywnym w mowie i piśmie. Pod tym względem są nieocenionym źródłem do historii przemian obyczajowości oraz nastawień wobec nowinek. Zalecano np. rezygnować z rozbudowanej intytulacji i - na wzór francuski - rozpoczynać list od prostego "Panie!".Tak też jest w bilecikach pani Meliton. Władysław Sabowski oburzyłby się, otrzymawszy taki list, gdyż był zdania, iż taka intytulacja ma "cechę pewnej niechęci względem osoby, do której piszemy"[56]. Jak widać, normotwórczy charakter takich tekstów ujawnia przekonania osobiste autorów lub klas społecznych, z którymi się identyfikują.

Gdyby konsekwentnie zestawić **Lalkę** z przepisami **bon tonu**, zapewne okazałoby się, iż każdy z jej bohaterów popełnia gafy towarzyskie[57]. W ustach Ochockiego wołacz "Moja panno Felicjo!", "Pani jest dzika kobieta, panno Felicjo..." mógłby więc brzmieć niegrzecznie, skoro nie wypadało "młodej damy tytułować panną". Wtedy i Dalski, wołający "Panno Ewelino!...", byłby nietaktowny. Ale w podręczniku brakuje konsekwencji - "Nie mówi się również: Panno Mario! Panno Anno! bo to oznacza zbytnią poufałość. Mówiąc do młodej damy trzeba do wyrazu p a n n a dodawać i jej nazwisko, a często nawet i imię, jeżeli chcemy ją wyróżnić spomiędzy sióstr"[58]. To zbyt wygórowane żądanie, w literaturze nie spotykamy takich użyć. Warto jednak odnotować konsekwencję, z jaką w **Lalce** mówi się o Izabeli. Osoby, z którymi nie znajduje się w stosunkach familijnycn, zwracają się do niej przez "pani", gdyż zaś o niej rozmawiają, używają formy "panna Łęcka" lub "panna Izabela". O jej ojcu zaś mówi się "pan Łęcki" albo "Łęcki", co dowodzi braku poszanowania. Raz wprawdzie padnie "Izabelka" w rozmowie Niwińskiego z Malborgiem, ale tylko po to, by podkreślić, że oni nie traktują jej jak bóstwo,

lecz jako kobietę oddziałującą na zmysły. (W rękopisie autor postawił najpierw "pannę Izabelę").

Użycie przed nazwiskiem "pan" (lub odpowiedników) jest znakiem godnościowym; chodzi zarówno o użycie w obecności, jak i pod nieobecność zainteresowanego. Przy subiektach Rzecki stale się poprawia ("Staś... Pan Wokulski - poprawił się Rzecki - pisze mi, że wojny nie będzie". I, 12), by zaznaczyć dystans wobec przełożonego. W obecności lokatorów kamienicy czyni to samo, chyba z obawy, aby go nie posądzono o afiszowanie się zażyłością z kimś tak znanym. Dla arystokracji kupiec jest po prostu "Wokulskim".

"Pan" jako znak honoryfikatywności[59] (wyrażenia szacunku) był w etykiecie traktowany obligatoryjnie. W **Lalce** mamy szereg odstępstw od zasady, zawsze umotywowanych aktualnym stosunkiem rozmówców do danej osoby. Scena w wagonie przed Skierniewicami świadczy, że Prus starannie opracowywał stylistykę fraz adresatywnych. Zdanie "- A sprawa z panem K...?" podległo dwukrotnej redakcji: "- A prawa z [Marusze][Krzeszowskim?...] panem K...?". Od początku więc argument z Maruszewiczem był przewidziany jako obciążenie Wokulskiego. Pojawia się na końcu, a przed inicjałem jego nazwiska mamy "pan". Słowo "Krzeszowski" autor skreślał kilka razy, używając zamiast niego tytułu. Oczywiście, chodzi o zatajenie osoby, ale Maruszewicz to zbyt mała figura, by honorować go "panem". Autor stylizuje ten dialog na wzór angielskiego zwyczaju językowego z obligatoryjnym "mister" przed nazwiskiem.

Wolno przypuszczać, iż Prus uważnie analizował sytuacje, w których użycie słowa "pan//pani" reguluje nastawienie postaci do rozmówcy, a w konsekwencji - wpływa na czytelniczą konkretyzację. W pierwszym rzędzie jest ono znakiem pozycji społecznej, stąd nigdy nie jest używane wobec ludu. W drugim - charakteryzuje stopień identyfikacji osoby z arystokratycznym wzorem zachowania. Rola arystokraty nie jest toż-

sama z faktycznym statusem genealogicznym; to zachowanie, które - za Ervingiem Goffmanem - można opisywać w kategoriach gry, sceny i kulis[60]. Rzecz ciekawa, że taką grę podejmuje narrator. Konsekwentnie tytułuje Łęckich "panem Łęckim" lub "panną Izabelą" i równie konsekwentnie pozbawia tego tytułu Wokulskiego, Rzeckiego, Ochockiego, Maruszewicza. Można to uznać za znak pozycji społecznej. Ale np. Rzecki i Ochocki mówią o Łęckim bez dodania "pan", za to konsekwentnie tytułują jego córkę w nieobecności zainteresowanych, co dowodzi znacznego poszanowania. Narrator nie używa "pan" wobec Starskiego. Mamy za to kilka takich użyć w ustach rozmówców, np. przy prezentacji, podczas przejażdżki Wąsowskiej z Wokulskim czy w relacji Węgiełka. Charakterystyczne - druga scena ma ironiczny wydźwięk, gdy kupiec ostentacyjnie gra przed Wąsowską rolę dobrze ułożonego, grzecznego człowieka. Trzecia - to też dezaprobata, podkreślona zestawieniem "pan Starski" - "Starszczak".

"Pan" nie oznacza tu genealogii, ale scenogram roli społecznej. Rozzłoszczony Rzecki też powie o Wokulskim "pan", bo go irytują jego kaprysy nie przystające do wizerunku kupca. Wyraźniej widać to w **Emancypantkach**. Stefan Solski, magnat i milioner, jest dla narratora zawsze "Solskim", za to uboga córka pani Latter - "panną Heleną (Norską)". Jest "pan Kazimierz" i Ada; "panna Helena z Solskim pod rękę" wygląda na księżniczkę, której towarzyszy oficjalista. Role są odwrócone: magnaci wyglądają i zachowują się pospolicie, dorobkiewicze przybierają pozy książąt.

Użycie "pan" świadczy więc o stopniu oficjalności. Może ono się pokrywać lub nie z rozwarstwieniem społecznym. Potwierdza przyjęcie scenariusza zachowań, właściwych dla klas uprzywilejowanych. Może być wyzwiskiem (por. słowa służącego Wokulskiego o Obermanie:

"Wielki pan, patrzcie go... Ukradł czterysta rubli i już nie chce gadać z człowiekiem!..." I, 285

albo sygnałem dystansu, odrzucenia poza granice grupy (Maruszewicz, skarżący się na Klejna przed Szlangbaumem, słyszy o "panu Klejnie" i "panu Rzeckim"). Zawsze jest znakiem pozycji towarzyskiej osoby; niewłaściwie zastosowane wywołuje nieprzychylne reakcje, jak o tym świadczy **Sieroca dola**:

"- Co on sobie myśli, ten błazen?... - oburzał się nieraz pan Durski. - U niego czeladnik p a n, ja - p a n i wszyscy p a n o w i e... Jakby był udzielnym księciem, a nie przybłędą!
I często gromił Jasia, a jak obecnie - Jaśka, któremu znów tytuły »pan majster« i »pani majstrowa« - z trudnością przechodziły przez gardło"[61].

Młodszy o kilka lat od Prusa socjolog niemiecki Georg Simmel był zdania, że sposób, w jaki zawiązują się grupy w towarzystwie i sposób prowadzenia w nich rozmowy, jest miniaturą układu społecznego.

"Życie towarzyskie - pisał - jest grą, w której każdy postępuje tak, »jak gdyby« wszyscy byli równi, a zarazem, jak gdyby każdy był szczególnie ceniony przez pozostałych. Jest to oszustwo w tej mierze, w jakiej oszustwem są odstępstwa od rzeczywistości życia czynione w sferze gry i sztuki"[62].

Współczesna socjologia języka wiele uwagi poświęca właśnie formom adresatywnym i etykiecie językowej. Ceniona radziecka specjalistka tych zagadnień, Natalia Formanovskaja, pisze, że w aspekcie stylistycznym etykieta językowa przynosi podwyższenie lub obniżenie skali ekspresywno-stylistycznej[63]. Widać to zwłaszcza w formułach przywitań i pożegnań, w zawartych w nich informacjach o stopniu poufałości i nastawieniu uczuciowym wobec rozmówcy.

Rozpatrywana pod tym kątem **Lalka** ujawnia oficjalność i niski stopień ekspresywności zwrotów grzecznościowych. Powitania i pożegnania, będące ramą rozmowy i pierwszym sygnałem stosunków międzyosobowych[64], są najczęściej sformalizowane. Gra towarzyska, o jakiej pisał Simmel, zaczyna się od masko-

wania autentycznych, szczerych odczuć. Zwroty grzecznościowe wykazują tendencję do kostnienia; mówiący nie zawsze zdają sobie sprawę z ich pierwotnego znaczenia, stąd cudzoziemcy czasem mylnie oceniają zawarty w nich sygnał partnerstwa bądź przewagi. Polakowi nie jest przyjemnie czytać to, co Herbert Spencer pisze o Polakach i Ślązakach: że mianowicie mają uniżony sposób wyrażania przywiązania w służalczym zwrocie "upadam do nóg", któremu towarzyszy faktyczne rzucanie się do stóp[65]. Konserwowanie takich obyczajów w literaturze dziewiętnastowiecznej łączyło się z kultem sarmackiej ksenofobii. Już w **Panu Tadeuszu** zarysowano niechęć młodego pokolenia do przyjmowania tej obyczajowości[66]. **Lalka** pokazuje społeczeństwo bardziej zdemokratyzowane, dumniejsze, społeczeństwo, w którym jednostki mają więcej godności niż w opinii Spencera czy Jana Lama[67].

Powitania i pożegnania w **Lalce** można podzielić na obce i polskie. Pierwsze są rzadkie i mają różne funkcje. Tak więc staruszka Minclowa wita sklepową "rodzinę" po niemiecku: "- Gut Morgen, meine Kinder!", a wszyscy pracujący odpowiadają jej też w tym języku. Jest to znak stosunków familijnych i symbol trwania przy własnej tradycji narodowej. Francuskie "Adieu!", z jakim wychodzą ze sklepu Krzeszowska i Krzeszowski, ma na celu (podobnie jak późniejsze "Przepraszam...", kończące prośbę obojga o cofnięcie dymisji Mraczewskiego) podkreślenie symetryczności ich reakcji. Klient w sklepie nie był zobowiązany do pożegnań; użycie w tej funkcji wyrazu francuskiego jest demonstracją arystokratycznej grzeczności wobec niższej klasy, z tym że baron demonstruje ją przed żoną - mieszczanką, a ona - przed kupcem. Wreszcie angielskie "- Farewell, miss Iza, farewell!", którym Wokulski uzmysławia Łęckiej, że zdemaskował jej grę. Zwraca tu uwagę wyższy niż w innych użyciach stopień ekspresywności, gdyż powtórzenie zwrotu grzecznościowego jest stylistyczną nadwyżką[68]. Świadczy też o tym intonacja. Wokulski

żegna Łęckiego słowami: "- Przyjemnej podróży!...", wypowiedzianymi tonem opanowanym ("odparł"). Do Izabeli zaś "zawołał", nie kryjąc wzburzenia. Podkreśla to ironiczną wymowę grzecznego pożegnania.

Polskie zwroty grzecznościowe w **Lalce** cechują się małą wariantywnością, co wskazuje na oficjalny typ kontaktu między rozmówcami[69]. Z punktu widzenia pragmatycznego ich zasadniczą funkcją jest stwarzanie "atmosfery grzecznościowej"[70]; stanowią grupę przejściową między aktami orzekającymi a imperatywnymi[71]. Częściej reprezentowane są powitania - w funkcji pożegnań można spotkać milczące ukłony. Znaczną część powitań stanowią czasowniki performatywne (**witać**). Wyjątkowo tylko są one powtórzone lub uzupełnione o okolicznikowy wykładnik ekspresywności, np. "- Witam cię, panie Stanisławie - rzekł z właściwą mu majestatycznością. - Witam cię tym goręcej [...]" - I, 114. Zwykle mają budowę dwudzielną, składającą się ze zwrotu właściwego i zwrotu do adresata: "- Witam cię, panie Wokulski", "Witam pana", "- Dzień dobry, panie Wokulski". Wydaje się, że można mówić o pewnej specjalizacji tych zwrotów w związku z pozycją społeczną. Zwrotu "witam" używa arystokracja między sobą ("- Witam panie!" mówi Krzeszowski do hrabiny i prezesowej), częściej jednak wobec niższych. Ochocki do Wokulskiego, Wokulski do Szlangbauma, Rzecki do Klejna mówią "Dzień dobry". "Witam" w odniesieniu do niższych w hierarchii społecznej jest więc znakiem asymetryczności, zaś "Dzień dobry" - symetryczności układu socjalnego.

Oficjalność bądź nieoficjalność kontaktu uwidocznia się też w pożegnaniach. Okazyjnie można spotkać określenia takie, jak "Więc do jutra, panie Wokulski", zasadniczo jednak pożegnania wyczerpują zwroty: "żegnaj" i "bądź zdrów". Pierwszy wskazuje na oficjalny, zdystansowany typ kontaktu. Obrażony przez Łęckiego Szlangbaum krótkim "Żegnam pana" podkreśla swoje poczucie godności i brak zainteresowania

kontynuowaniem znajomości. Wąsowska, rozstając się z Wokulskim, też mówi "Żegnam pana", dla zachowania pozorów, że panuje nad uczuciami, choć na serdeczne "Życzę pani szczęścia" wychodzi z pokoju szybciej, niżby na to zezwalała etykieta towarzyska. W kontaktach nieoficjalnych i towarzyskich pożegnania wykazują większą wariantywność, są bardziej rozbudowane. Zwykle ich podstawą jest zwrot "bądź zdrów" z wymienieniem adresata. Tak wyjeżdżający do Bułgarii Wokulski mówi do Szumana: "- Bywaj zdrów, Michale". Ochocki, który już po pierwszym spotkaniu nabrał do kupca-uczonego sympatii, zwraca się doń: "Bądź pan zdrów, muszę iść...". Uczuciowym wzmocnieniem pożegnania bywa zaimek. Tak np. Ochocki, złączony z Rzeckim wspólną troską o los przyjaciela, żegna go słowami "Bywaj mi pan zdrów..." Scena ta intryguje i dlatego, że jest to rzadki przykład silnego ładunku emocji w konwencjonalnym, zrytualizowanym zwrocie (po tych słowach wynalazca dodaje jeszcze "Do widzenia!...", a Rzecki: "Rychłego powrotu..."). Obaj wiążą wiele nadziei z podróżą Ochockiego, ale to pożegnanie podkreśla ironię losu: życzenie się spełni, Ochocki powróci i zobaczy subiekta, lecz martwego. Z innych ekspresywnych pożegnań wymieńmy: "Niech mama będzie zdrowa!..." w ustach Węgiełka i powtórzone "Dobranoc, dobranoc...", którym Rzecki wyraża nieukontentowanie z powodu zbyt liberalnego potraktowania Obermana.

Oficjalny kontakt powoduje podwyższenie stylu i niższą skalę ekspresji, ogranicza szczerość wypowiedzi oraz zakres "językowej maski" bohatera[72]. Z powodu rytualizacji powitań i pożegnań tak Prus, jak i inni powieściopisarze często je opuszczają w dialogach, co zresztą wiąże się też z dążeniem do wartkiego toku akcji. Zamiast nich mamy nieraz informacje narratora o tym, że ktoś się przywitał czy pożegnał. Wyjątkowo tylko (np. w epizodzie z Obermanem, po którym Wokulski na dobranoc podał rękę Rzeckiemu) dotyczy to układów symetrycznych, co sugeruje, iż autor dyskretnie zaznaczał, że

gra towarzyska toczy się głównie w sferze salonów. Naturalnie, wciąż mamy na myśli powitania i pożegnania jako ramę rozmów. Inne zwroty,jak: "raczy", "każe", "służę" etc. używane są w kontaktach: mężczyna - kobieta i niższy - wyższy. Szczególne ich zgęszczenie spotykamy w rozmowach subiektów z klientami. Nadmierne ugrzecznienie, przypochlebianie się, dążenie do zastąpienia kontaktu oficjalnego quasi-intymnym (zdrobnienia sugerujące, iż przedmiot wykonywanej usługi stanowi istotną wartość dla obu stron, więc tylko szczególna życzliwość wobec usługobiorcy skłania usługodawcę do transakcji) - całą tę grę rozpoznał Prus przy pomocy **Moralności handlowej** Spencera. Dotyczy to zwłaszcza Mraczewskiego, którego sposób prowadzenia rozmowy z klientami może być ilustracją poglądów angielskiego uczonego.

" »Obowiązkiem subiekta jest mówić, co mu się podoba, byle sprzedaż poszła. Tylko głupiec sprzedaje to, o co go proszą« mówił pewien pryncypał, robiąc wyrzuty subiektowi, że nie skłonił gościa do wzięcia czego innego zamiast rzeczy żądanej"[73].

Takie zachowanie Goffman opisuje w kategoriach teatralnych; Spencer nie kryje oburzenia wykazując, że jest to kłamstwo w celu wyłudzenia pieniędzy, które rodzi powszechną demoralizację. Obciąża nią bogaczy, poświęcających się przyjemnościom. Zakupy Krzeszowskiego mogłyby potwierdzać tę tezę, lecz w **Lalce** mamy kilka stwierdzeń, które świadczą, iż Prus był w sprawach handlu zwolennikiem leseferyzmu[74]. Dodatkowo - komizm, pojawiający się w każdej scenie sprzedaży, skłania do wniosku, że autora bardziej interesuje spektakl niż satyra obyczajowa. Zestawienie suchych, typowo interesownych, zawodowych rozmów w sklepie Mincla z rozbudowanym ceremoniałem w magazynie Wokulskiego dowodzi, że Prus bacznie obserwował rytuał dialogów.

Myśl pozytywistyczną w tym względzie reprezentował - poza wymienionymi już uczonymi - niemiecki badacz Rudolf Hirzl,

który w **Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch** obwieścił kres formy "rozważania w formie rozmowy". Dialog - pisał -

"stoczył się ze swojej dawnej wyżyny, na której panował niczym jakiś król literatury, do poziomu żebraka, na którego ledwie kto raczy jeszcze spojrzeć"[75].

Komentując tę wypowiedź Edward Kasperski przyznaje, że "pozytywistyczny scjentyzm i przyrodnicza monometodologia nie sprzyjały ożywieniu literackich form dialogu ani też jego intelektualnej nobilitacji"[76]. Trudno przystać na tę konstatację tak w świetle prac Taine'a i Tarde'a o rozmowie, jak i wobec ustaleń Barbary Bonieckiej o interrogatywnej fakturze tekstu naukowego[77]. Kasperski słusznie zauważył, iż Hirzl ma na myśli specyficzny gatunek dialogu, nadto, że mimo podsumowującego charakteru jego praca akcentowała nowe ujęcie dialogu jako pola autonomicznych interakcji.

Niezależnie wszakże od tego, czy myślimy o dialogu jako gatunku, czy o dialogu powieściowym, jego podstawą jest realna rozmowa. Pozytywistyczni reporterzy nieraz starali się zapisać ją "na żywo", zwracając uwagę na jej determinanty socjalno-ekonomiczne. Humorystyczny przykład mamy w **Duszach w niewoli** Prusa, całkiem zaś serio wspominają o tym Konopnicka i Orzeszkowa. Z porównania reportażu **Za Żelazną bramą**, zestawiającego sceny zakupów u ordynarnej rzeźniczki i eleganckiej szewcowej[78], z podobnymi epizodami w **Marcie** lub w **Jednym z wielu** czy **Lalce** Prusa wynika, że autorom chodziło o zarejestrowanie reguł gry, zmierzającej do skłonienia klienta do kupna. W kategoriach teatru, co podkreślają też charakterystyczne fizjonomie i ubiór postaci, pokazana jest też scena licytacji domu Łęckich. W takiej grze zawsze istnieje wprost proporcjonalna zależność między rangą sklepu a ilością zwrotów grzecznościowych, używanych przez jego

pracowników, zawsze usiłuje się wygrać na próżności klienta, tytułując go wyżej, niżby na to wskazywała jego pozycja społeczna.

Z tego względu warto bliżej się przyjrzeć zwrotom adresatywnym w **Lalce**, gdyż kryją niedostrzegalne przy powierzchownym odczytaniu rozmów sygnały solidarności bądź podporządkowania w kontaktach międzyludzkich. Badania socjolingwistyczne wykazały szczególną rolę rytuału językowego, czyli spetryfikowanych form językowych, zdeterminowanych przez kontekst społeczny[79]. Kontekst oraz wzajemne stosunki uczestników interakcji określają wybór wariantu stylowego (np. intymnego, serdecznego, zimnego, pełnego szacunku). W bezpośrednim akcie komunikacji językowej występują takie formy adresatywne, jak: pronominalna (ty, wy), nominalna (imię, nazwisko, tytulatura) i atrybutywna (zaimek dzierżawczy lub przymiotnik). Językoznawcze opracowania tych form zwracają uwagę na różnice narodowościowo-kulturowe w ich użyciu, oceniając je z punktu widzenia skuteczności komunikacyjnej[80].

Inaczej Spencer. Ceremoniał - twierdził - bierze się ze strachu przed silniejszym. Ze wzrostem uprzemysłowienia obawa się zmniejsza, słabnie obrzędowość, a zewnętrzne więzy ustępują wewnętrznym. Ten postęp doprowadzi do silniejszego uczucia miłości bliźniego i rozwoju inteligencji, koniecznej do natychmiastowego kontrolowania skutków, jakie nasza wypowiedź wywołała u rozmówcy. Dlatego wysoko oceniał Anglików, w których języku nie ma już "poniżającego używania zaimków" osobowych. W Niemczech za to jest wyraźna honoryfikatywność (do niższych używa się 3 osoby 1. poj., a do wyższych 3 os. 1. mn.)[81]. Atak na "poniżające zaimki" często towarzyszy demokratycznym przemianom w społeczeństwie[82]. W 1906 r. Juliusz Grosse wydał odezwę, domagającą się wyrugowania z języka form "pan" i "ty". Kazimierz Nitsch przy tej okazji omówił poglądy O. Jespersena, równie jak Spencer zauroczonego demokratyzmem angielszczyzny[83]. Przypomnijmy,

że już w 1889 r. J.M. Kamiński proponował upowszechnienie formy "wy" jako prapolskiej i nie sugerującej rozwarstwienia społecznego.

"Forma p a n i p a n i - pisał - jest częstokroć niezręczną, dla ucha nieprzyjemną. Wiedzą o tym dobrze literaci i dlatego tak w dialogach powieściowych, jak i w komedii nie mówi się językiem zwyczajnym, rzeczywistym, a to dla prostej przyczyny, aby uniknąć frazesu: »proszę p a n i, niech p a n i powie p a n i, że p a n i« itd. Forma ta jest również wysoko nielogiczną tam, gdzie sam źródłosłów, bądź co bądź panowanie przypominający, zestawia się z położeniem osoby nic wspólnego z tym położeniem mieć nie mogącej, a częstokroć staje się niezrozumiałością tam, gdzie ją gwałtownie wtłaczać chcemy"[84].

Ćwierć wieku przedtem J. Miłkowski przestrzegał:

"Jeżeli mówisz do kogokolwiek, trzeba wszędzie dodawać p a n lub p a n i, nie powtarzając nazwisk, ale jeżeli ta osoba ma tytuł, będzie czasem dobrze użyć go [...]".

Współcześnie z głosem Kamińskiego pojawiały się porady, by nie mówić "n i e c h s i ę n a p i s z e, n i e c h s i ę p r z e c z y t a, ale przeciwnie, n a p i s z p a n, p r z e c z y t a j p a n". Nie można, pisał autor, "mówić o osobach po nazwisku, ale zawsze dodawać p a n i lub p a n"[85].

Na tle tak różnych poglądów, świadczących o dezorganizacji wzorów kulturowych w obliczu przyśpieszonej ruchliwości społeczeństwa, **Lalka** uderza znaczną ilością form adresatywnych nominalnych o wzorze p a n//p a n i + n a z w i s k o. Stały się one przedmiotem specjalnego opracowania Marii Rachwałowej. Autorka dowiodła, że fraz typu: "panie Wokulski" w kongruencji z 2 os. czasownika ("Możesz, panie Wokulski") używa arystokracja w rozmowach z warstwą niższą. Relacja odwrotna ma postać p a n + t y t u ł r o d o w y w kongruencji z 3 os. ("Czy książę myślał, że żartuję?", "Pani hrabina [...] chce mnie pozbawić zasługi [...]"). Fraza p a n + n a z w i s k o w kongruencji z 2 os. czasownika charakterystyczna jest dla warstwy mieszczańskiej ("Kłamiesz

pan, wszystko pan kłamiesz, panie Szprot!..."). Formy te, zdaniem autorki, upowszechniły się pod wpływem języka niemieckiego. Na dowód cytuje fragment antygermańskiej **Kroniki** autora[86].

Warto tu zaznaczyć, że Prus równie często krytykował osiedlających się w Polsce Niemców oraz Żydów za niechęć do uczenia się języka krajowego, jak i frankofilię polską. Adresatywna forma k u z y n//k u z y n k a//k u z y n e k + c z a s o w n i k w 2 lub 3 os. używane są przez arystokratów, będących niewątpliwie pod wpływem francuskiego zwyczaju językowego.

Analiza takich form w **Lalce** dowodzi starannego ich opracowania przez autora, który zmieniające się użycia kategorii osoby dopasowywał do różnych relacji międzyosobowych, stosując kryteria: statusu społecznego, biologiczne i sytuacyjne. W istocie należałoby raczej mówić o kompleksie kryteriów i ich różnej ważności w konkretnej rozmowie, odmiennej sytuacyjnie i tematycznie.

Przy zwracaniu się niższych do wyższych obligatoryjna jest 3 os. czasownika. Zróżnicowanie frazy nominalnej zależy od stopnia podporządkowania. Służba używa zwrotu "jaśnie wielmożna + pan", inni "pan + tytuł" bądź sam tytuł rodowy lub zawodowy ("Komuż to baron wiezie taki prezent?", "Mam prośbę do mecenasa"). W relacji odwrotnej mamy 2 os., podobnie jak w kontaktach między równymi pozycją społeczną, choć tu spotykamy i 3 os. ("Nie lubisz pan lodów, panie Szlangowski?", "Co mi pan, panie Klejn, będzie zawracał głowę!..."). Wobec służby powszechnie obowiązuje "tykanie" tak w domach arystokratycznych, jak mieszczańskich. W **Kronikach** autor zwracał uwagę, że traktowanie sług jak rzeczy dezintegruje społeczeństwo, które się zmienia we wrogie obozy[87]. **Lalka** to literackie zobrazowanie tej kwestii. "Panowie" traktują służbę obraźliwie, ta zaś odpłaca się pokątnym obmawianiem i lekceważeniem chlebodawców. W późniejszych **Prze-**

**mianach** zobaczymy, jak stangreci, na których Turzyński woła "- Walek!... Antek!... na tu na!...", będą wraz z Permskim przygotowywać rewolucję. Uprzejmość wobec niższych to nie tylko zasada **bon tonu**, lecz i warunek harmonijnej współpracy "członków tej samej spółki". Dlatego Prus wciąż pokazuje kontrastowe sytuacje w tym względzie - w **Przemianach** gburowatość Stasia odbija od słów Krystyny ("- Walenty... Antosiu... przynieście z łaski swej kosze"), w **Lalce** Wokulski mówi do furmana, Wysockiego i Węgiełka "ty", ale dodaje serdeczne "bracie".

Wśród arystokracji również obserwujemy używanie tytułów wobec wyższych oraz formę "kuzynie", bardziej familiarną. Po przyjęciu oświadczyn Wokulskiego Krzeszowski proponuje mu taką właśnie formę zwracania się do siebie. Jest to znak przynależności do klasy uprzywilejowanej, jedna z barier społecznych, które chce zburzyć Wokulski. "Tykanie"[88] jest w **Lalce** formą rzadką wśród członków tej samej grupy. Ziemiaństwo używa między sobą 2 os. z dodatkiem tytułu. Po imieniu mówią sobie tylko Rzecki z dawnymi subiektami ze sklepu Mincla oraz Wokulski z Rzeckim, Szlangbaumem i Szumanem, przy czym stary subiekt wobec innych przyjaciół Wokulskiego używa formy "pan". Ta niechęć do formalnego, językowego, potwierdzenia zażyłości odbija społeczną pozycję drobnomieszczaństwa i inteligencji: jej niepewność a zarazem dumę, poczucie honoru. Widać to zwłaszcza w scenach z subiektami w sklepie Wokulskiego.

Niezależnie od tego, czy pochodzą oni z plebsu (Rzecki), czy ze zdeklasowanej szlachty (Marczewski, Lisiecki), stylem życia należą do drobnomieszczaństwa[89]. Znają się dobrze, lecz w rozmowach między sobą stosują wariant instytucjonalny, zachowując formy oficjalne. Do wyższych zwracają się uniżenie, do służby - z wyższością (przypomnijmy oburzenie Rzeckiego na służącego Wokulskiego za nie dość ugrzeczniony ton). Wobec przełożonego zachowują szacunek ("panie szefie").

za jego plecami tylko Rzecki i Klejn mówią "pryncypał", inni zwykle "stary". I w **Emancypantkach** (rozmowa Miętlewicza z Fajkowskim po koncercie), i w **Lalce** notuje Prus zjawisko, określane żartobliwym mianem "nieregularnej fleksji", tj. zmniejszania zasobu superlatywów pod nieobecność zainteresowanej osoby, np. "- Konie pana Wokulskiego!... Konie Wokulskiego!... Wokulski, zajeżdżaj!... - powtórzyli stojący furmani" (I, 125).

W stosunkach: kobieta - mężczyzna zasadą jest używanie 2 os. do niższych, a 3. do równych pozycją społeczną mężczyzn. Dotyczy to głównie hrabiny Karolowej i prezesowej. Młodsze od nich Izabela i Wąsowska stosują 3 os., wyjąwszy sytuacje, gdy bezceremonialna wdówka użyciem 2 os. sygnalizuje zniżenie stopnia oficjalności. Mężczyzna do kobiety zwraca się wyłącznie w 3 osobie.

W przeciwieństwie do **Emancypantek Lalka** nie zawiera takich sytuacji, w których byłoby usprawiedliwione użycie 2 os. wobec kobiety. Pominąwszy zachowanie starego majora, skarconego przez matkę Apolonię, znajdujemy podobne przykłady na pensji Latterowej. Mielnicki i Zgierski dają w ten sposób dowód, że przechodzą na płaszczyznę stosunków konfidencjonalnych. Sytuacyjnie uwarunkowaną zmianę formy adresatywnej widać w stosunku Wokulskiego do "magdalenki". Kiedy spotyka ją po raz pierwszy, mówi jej "ty", gdy zaś ta zerwała z upokarzającym procederem, tytułuje ją "panną Marią" i używa 3 osoby czasownika. Wymienność 2 i 3 osoby jako znak grzeczności, lekceważenia bądź ironicznego szacunku widać w jego rozmowach z Maruszewiczem; taki też zabieg, połączony z zastąpieniem nazwiska przez imię rozmówcy, umożliwia adwokatowi przejście od stylu zawodowego do intymnego, gdy chce wyperswadować Wokulskiemu zamiar kupienia kamienicy. Sytuacyjnie też motywowane jest zwrócenie się Wokulskiego po nazwisku do arystokratów ("Panie Łęcki", "Panie Starski").

Formy adresatywne i grzecznościowe narzucają dialogom **Lalki** styl odległy od cech potoczności kolokwialnej, zwłaszcza w zakresie leksyki i składni. Kilkakrotnie rozmówcy uzgadniają ze sobą zakres słownictwa - "Przede wszystkim nie używajmy zbyt silnych wyrazów, które wcale nie odpowiadają spacerowej sytuacji" (II, 90). Jest ono wtedy starannie dobrane, ogólniejsze, o nikłej ekspresywności. Tak się rzecz ma w kontaktach **face to face** i w większości rozmów z udziałem Wokulskiego. Poza oczami nieraz słyszymy określenia nieuprzejme, nawet wulgarne, i to w sferze arystokratycznej. W składni obowiązują rygory zdania rozwiniętego, poprawnego gramatycznie. Tylko stan silnego podniecenia rozmówcy powoduje urwanie zdania lub powtórzenie wyrazu, zwykle zresztą spójnika, co dowodzi poszukiwania w zakresie formy wypowiedzi, a nie myśli. Bardzo w ostatnich latach rozwinięte badania nad składnią rozmowy ustnej nie mogą tu być wykorzystane, gdyż na pytanie: czy w **Lalce** występuje jakaś jej cecha? musimy często dać odpowiedź przeczącą, tak jak przy analizie **Wesela**[90].

W ten sposób rozmowa staje się teatralnym widowiskiem, mającym określone konwencje gry. Gestom i ruchom postaci towarzyszy przewidziany scenariuszem zasób zachowań mownych. Po odjeździe Izabeli z Zasławka zrozpaczony Wokulski mówi do towarzystwa: "- Bardzo piękny dzień", na co odpowiada Starski "- O, bardzo ładny". Udawanie i maska obowiązują w sklepie i w salonie. Lustra i szyby, domena przestrzeni publicznej, wyznaczają reguły zachowań, których istotą jest tworzenie iluzji wzajemnej akceptacji, serdeczności i wspólnoty. W tych dwóch światach panuje złuda wiecznego święta. Nawet praca stanowi urok, gdy ją upoetyczni scenariusz. Łęcki przed wizytą Wokulskiego upozuje się na zatroskanego o kraj ekonomistę (lektura Supińskiego), choć jego orientacja w tym zakresie jest równa głupocie Pławickiego z **Rodziny Połanieckich**, który długi na majątku wliczał w jego war-

tość. Mraczewskiego ceni się za powierzchowne, aktorskie zdolności ("Piękny, paplał po francusku, a jak on spoglądał na klientki, jak podkręcał wąsy!...", II, 297).

W **Na jedną kartę** Sienkiewicza jest znamienne zdanie:

"Zabrali nam już wszystko - mówił wczoraj w klubie hrabia Hornicki: - znaczenie, pieniądze, nawet dobre maniery"[91].

Zabrali, oczywiście, demokraci. W **Lalce** dobre maniery i genealogia są towarem. Sprzedają go Lisiecki, którego łysina "jest smutnym dziedzictwem rodu", Mraczewski, spowinowacony z arystokracją i Maruszewicz. Wokulski, przygnieciony uczuciem, nie zdobędzie się na to, by w rozmowie z Łęckim tak dalece zapomnieć o uszanowaniu wobec klasy wyższej, jak to zrobił obrażony Szlangbaum. W rezultacie Szlangbaum zwyczajnie kupi Krzeszowskich jako arystokratycznych gwiazdorów swego salonu.

Ma on wyraźną świadomość tego, co jest sceną, a co kulisami, w których zdobędzie się na realistyczną ocenę barona. Reguły fasady znają też subiekci, co widać w komentarzach po wyjściu klientów ze sklepu. Powszechną teatralizację życia w **Lalce** łatwo dostrzec porównując sceny w sklepie z odpowiednim fragmentem **Marty** Orzeszkowej. W **Marcie** zdziwienie bohaterki wywołuje kontrast między tężyzną fizyczną mężczyzn a ich kobiecą paplaniną o peplonach, wolantach, walansjenach, alansonach, blondynach, rejonach czy rzutach "błękitnych na białym fond". W **Lalce** chodzi o zaakcentowanie gry nie tylko wobec klientów, lecz i członków zespołu (Szlangbaum w dziale tkanin).

Sklep pełni funkcję towarzyskiego salonu. Klienci magazynu Wokulskiego korzystają z okazji, by zasugerować Rzeckiemu możliwości ożenku pryncypała. W salonie toczą się identyczne rozmowy. Różnica dotyczy tylko stopnia szczerości, więc i doboru słownictwa. W sklepie wymienia się konkretne sumy, a w salonie mamy aluzje stręczycielki ("Możecie widy-

wać się co dzień, a w takich warunkach najłatwiej będzie przywiązać go, a nawet... zobowiązać". I, 330). Panna Łęcka, pytająca o Mraczewskiego, Stawska w scenie kupowania lalki nie są zwyczajnymi klientkami. Sposób prowadzenia z nimi rozmowy pokazuje, że przyszły z wizytą towarzyską. Sklep staje się salonem, w którym klienta prosi się, by usiadł i w którym go się zabawia rozmową. Salon, traktowany przez arystokrację jako warowna twierdza przywilejów, zapełniają utytułowani spekulanci: marszałek dorobił się na "szczęśliwych pogorzelach" i handlu bydłem, a baron Dalski utrzymuje spółkę z lichwiarzami.

Dla Izabeli słowo salon ma moc magiczną jako znak pozycji społecznej. Prezesowa Zasławska nie ma tych złudzeń, choć też podtrzymuje pozory. Baronowa XYZ twierdziła, że warszawskie salony są bardziej demokratyczne od krakowskich[92]. W **Lalce** przypominają twierdzę, ale tylko dla tych, którzy uwierzyli, iż tak musi być, dla Wokulskiego, Rzeckiego czy bywalców "renomowanej jadłodajni". Nie dla Szlangbauma. W istocie salon jest sklepem, a salonowa rozmowa transakcją. Helena Grzegorska w **Lalkach** Kraszewskiego wyznaje, że wychodzące za mąż kobiety są "kupowane na tym targu, który się nazywa salonem"[93].

W "Niwie" ogłoszono w 1884 r. artykuł, w którym autor ubolewał nad upowszechnieniem się klubu w życiu towarzyskim[94]. Klub nie wymaga takiej galanterii, jak w salonie, przeto odciąga od salonów młodych mężczyzn, którzy aż do czterdziestki spędzają w nim życie. W tym wieku młodzież jest już wycieńczona fizycznie i nie żeni się. W ujęciu autora salon jest potrzebny do zawiązywania związków małżeńskich.

Prus zapewne znał ten artykuł, o czym świadczą aluzje do flirtu jako gry towarzyskiej, utworzonej w salonie. W tymże roku pisał w **Kronikach** o rozmowach salonowych:

"Jeżeli tu wejdę do towarzystwa damskiego, słyszę rozmowę o strojach, o konkurach albo o małżeństwach. Jeżeli są damy i panowie razem, wówczas rozmawiacie o miłości, w najlepszym razie o teatrze i powieściach, a w najgorszym - robicie plotki"[95].

Właśnie taka jest treść rozmów w salonie Łęckich. Pan Pieczarkowski opowiada, że "obecnie świat chrześcijański obchodzi wielki post za pomocą rautów, że przed wielkim postem był karnawał, w czasie którego bawiono się wyjątkowo dobrze, i że po wielkim poście nastąpi czas najgorszy, w którym nie wiadomo, co robić" (II, 213). Ta banalna treść nie tylko nie zraża Izabeli, lecz wręcz ją porywa. Bywalcy salonu grają swoje role, a rozmowa ma w nich tak uprzywilejowane miejsce, iż nawet Wokulski wyczuwa, że milczenie może być "nieprzyzwoitym" (I, 266).

Salonowa rozmowa "nie wymaga nic innego, jak tylko rozmaitości i powierzchownej wesołości". "Nieprzystojność, istniejąca w rzeczy, nigdy się w słowach nie objawia, a język konwenansowy narzuca się nie tylko wybuchom namiętności, lecz nawet grubiaństwu instynktów"[96]. Polerowna ogłada i myślowa pustka, cechujące dialogi arystokracji, są w **Lalce** zilustrowaniem Taine'owskiej analizy degeneracji arystokracji francuskiej. Baśniowy świat, w jakim autor prezentuje Izabelę, świat lalek i kostiumów, dowodzi, iż skróty autorskie w prezentowaniu tej sfery nie wynikają - jak sugerował Świętochowski - z nieznajomości realiów, ale z ufności autora w powszechną znajomość dzieła francuskiego historyka. Podobnie nieskrępowany, wolny od konwenansów styl rozmów podczas wycieczki do ruin zasławskich nie tyle dowodzi ulgi, z jaką arystokracja przyjmuje możliwość ucieczki od etykiety, ile raczej jest smutną konstatacją tego, że w tej klasie nie urodzi się już nic poza grą. Wynurzenia Węgiełka, zbieżne zresztą z obserwacjami Ślimaka, w zestawieniu z piknikiem pod ruinami obronnego niegdyś zamku świadczą, że ten fragment Prus opracował pod wpływem Spencera[97]. Niegdysiejsza użyteczność została zastąpiona przez estetyzm.

Jedynym efektem rozmów w **Lalce** jest to, że każda ze stron może się wypowiedzieć. W wyniku dialogu nie następuje porozumienie. Jego uczestnicy myślą o czymś innym. Każdy superlatyw, wyartykułowany przez jednego rozmówcę, zostaje zakwestionowany przez interlokutora. Jedynym tematem, który zajmuje wszystkie warstwy społeczne, jest plotkowanie o Wokulskim. Poza tym salony mówią o "bohaterach" sezonu towarzyskiego, a subiekci o polityce w sposób, który autor ośmieszył już w **Omyłce**. Gdyby jednak przyłożyć do **Lalki** kryteria Tarde'a, okazałoby się, iż mimo politycznej naiwności drobnomieszczanie są warstwą aktywną i ciekawą świata. W sklepie ich rozmowy stymuluje sytuacja polityczna, w knajpie - społeczno-ekonomiczna pozycja Polaków w kraju.

Za każdym razem określona sfera zaznacza swoje granice zainteresowań. Nigdy się one nie zbiegają. Rozmowy między przedstawicielami różnych klas mają miejsce tylko na płaszczyźnie zawodowej, wypełnionej grą. Społeczeństwo jest rozbite na szereg grup; nie ma między nimi wspólnoty zainteresowań. Bohaterowie **Lalki** rozmawiają tylko w obrębie sfer, uznanych za swoje, ale te rozmowy niczego w biegu akcji nie zmieniają. Poza plotką, tym, co konsoliduje grupy społeczne, jest negacja wartości innych grup. Arystokraci i mieszczanie wzajem się lekceważą. Wyczuwają wzajemną wrogość, lecz nie dążą do starcia. Za fasadą form grzecznościowych nie widać ruchów społecznych. Trwa stan letalny. Interakcje nie powodują integracji ani w sklepie, gdzie każdy pracownik ma inne przekonania, ani w salonach, w których utrzymuje się stosunki, licząc na spadek po rozmówcy.

Baron Krzeszowski zwraca się do żony per "pani", dokładnie tak, jak zaobserwował Taine, gdy pisał o ceremoniale, niszczącym poufałość rodzinną. Rozmowa Izabeli z ojcem, w której pyta, czy robotnicy nie zrobią nic złego kobietom, jest transpozycją słów pani Gramont, cytowanych we **Francji przed rewolucją**:

"Jakie to szczęście, że my damy nie mamy żadnego udziału w rewolucji. Jest pewność, że nasza płeć będzie oszczędzona..."[98].

Inne jej opinie o świecie pracy powtarzają sformułowania z powieści **Na marne** Sienkiewicza i **Wielkiego nieznajomego** Kraszewskiego. To wciąż schematy myślowe i językowe stereotypy. Nawet doświadczenia Francji niczego nie nauczyły arystokratów. Ubożeją, degenerują się fizycznie, odchodzą do sklepu lub stają się "pańskimi dziadami", ale wciąż grzecznie, etykietalnie. Rodowe zamki rozbierają na spichrze, lecz goła kieszeń nie przeszkadza im traktować z góry innych klas.

Temat starcia dwóch sił społecznych pojawia się w podtekście wielu rozmów. Zdaniem Prusa społeczeństwo jest skłócone, rozbite i przypomina sytuację Francji w XVIII w. Do walki jednak nie dojdzie. Drobnomieszczanie i arystokraci tak samo boją się jakiejkolwiek zmiany. Obu grupom brakuje przywódców. Kupcy mają za złe Wokulskiemu, że ich zdradził, ale sami potrafią tylko biernie komentować zwycięski pochód Szlangbauma. Książę rad by odegrać rolę hrabiego Henryka z **Nie-Boskiej komedii**, lecz nie ma jego odwagi i rejteruje z placu boju. Komentując rozmowę Pankracego z Mężem Anna Tymieniecka zauważyła różnice stylu w ich wypowiedziach. Kwestie przywódcy buntu są "pełne ognia, Henryka - w masce powściągliwości i konwencjonalności, podkreślają różnice nastawień: przekonanie i zwątpienie"[99]. Charakterystyczne: dialog Wokulskiego z księciem, nawiązujący do tej rozmowy, to jedyna scena, w której obaj rozmówcy nie tają emocji, jedyna, w której "ja" znaczy "my" społeczne (dysputa Rzeckiego z Szumanem w rozdz. 11 t. II dotyczy narodowości). Ale Pankracy mówił do Hrabiego "ty". Ta forma dawała obu równe prawa w dyskusji. Wokulski jako ideolog mieszczaństwa uparcie używa formy "książę" i 3 os. czasownika, a wódz arystokracji posługuje się frazą imienną i czasownikiem w 2 osobie. Nie

może być przetasowań społecznych tam, gdzie ludzie boją się przekroczyć granice innej sfery.

Z arystokracji została już tylko atrapa. Potomkowie rycerzy są dziś małymi krętaczami, oszustami i handlarzami, którzy w witrynach salonów umieszczają przeznaczone na sprzedaż córki. Krzeszowski chętnie podkreśla, że co uchodzi w handlu, nie przystoi dżentelmenowi. To farsa, którą demaskuje jego reakcja po wyścigach. Powinność rycerza musi pełnić kupiec. Ale Wokulski w tej scenie po prostu gra rolę; wcale nie przejął etycznych obowiązków rycerza, o czym świadczy rozmowa ze Starskim, w której pojedynek nazywa "dodatkową formalnością". Społeczeństwo feudalne konsolidowały pojęcia strachu (w układzie pionowym) i wstydu (w poziomie)[100]. Teraz pierwsze się zdezaktualizowało, a drugie jest inaczej rozumiane przez mieszczan, dla których honor oznacza nie bankrutować lub nie sprzedać konia z kolerem, inaczej zaś przez arystokrację. I tak można się ignorować.

Wskazaliśmy tylko niektóre kwestie, wiążące się z dialogami w **Lalce**. Rozpatrywane na tle ewolucji powieściowych rozmów wykazują kontynuację linii, zaproponowanej przez Kraszewskiego. Nigdy nie chodziło w niej o dialog ilustrujący kwestie narratora[101], jak to ujmowała tradycja oświeceniowa, ani też o stenogram mówionej rozmowy. Nie służą też wyłącznie charakteryzacji i indywidualizacji postaci. Asymetryczne[102] dialogi-tyrady dydaktyczne z powieści tendencyjnej ustąpiły przed innym porządkiem. Mówi ten, kto w danej sytuacji socjologicznej może zabrać głos, mówi tak, jak mu na to pozwalają konwenanse i sytuacja, mówi to, o czym myśli. Ale nikt nie mówi nieporadnie, z namysłem, nigdy nie spotykamy równoległości w wymianie replik i innych cech ustnej rozmowy.

Z analizy dłuższych rozmów w **Lalce** widać, że charakteryzują się dwoma cechami. Dialogi ideowe (o sytuacji arystokracji, o miłości, o systemie kapitalistycznym) są zawsze

powtórzone w innej sytuacji. Ta repetycja wyznacza pewien rytm fabularny. Wewnętrzny układ ról w tych dialogach rozkłada się na argumentację jednego i drugiego interlokutora, co daje wrażenie symetrii, harmonii. Nadto - wraz z długością repliki wzrasta stopień retorycznego uporządkowania kwestii. W rozmowach prezentuje się racje własne lub swego stronnictwa i na tym (wyjąwszy dialogi stymulowane przez pytania informacyjne, wymagające repliki w formie opowiadania) rzecz się kończy. Żadna ze stron nie zostanie przekonana. Kiedy interlokutor widzi zagrożenie swego stanowiska, zmienia temat konwersacji. Czasem wyręcza go narrator, przez co dialogi zostają zawieszone, a problematyka w nich poruszona staje się intelektualnym zadaniem dla czytelnika. Anna Martuszewska dowiodła, iż konstrukcja dziewiętnastowiecznych powieści była zorientowana na odbiorcę czynnego[103]. Dlatego najlepsze, realistyczne jej osiągnięcia, rezygnowały z klarownej aksjologii, wyłożonej w replice-tyradzie. Dialogi w **Lalce** zarówno obrazują społeczne wzorce i uwarunkowania rozmów, jak i podpowiadają odbiorcom ważne pytania epoki. Autor na nie nie odpowiada i w tym potwierdza się ich więź z otwartą kompozycją powieści.

# Uczony wśród aniołów i samic
# O stylu miłosnym

Chyba nikomu z piszących o **Lalce** nie udało się wyminąć problemu miłości, choć różnie traktowano jej rangę w interpretacji utworu. Czesław Latawiec utrzymywał, że tak jak **Dziady** na romantyzm - **Lalka** wpłynęła na ujmowanie erotyzmu w Młodej Polsce i że jest to zasadniczy problem powieści[1]. Mieczysława Romankówna wolała utaić tę kwestię w szerszym zagadnieniu "romansu psychologicznego"[2]. Sam Prus zżymał się na przesadny kult wątku miłosnego, lecz jego powieść "istotnie była i pozostała do dzisiaj dla czytelnika znakomitą powieścią o miłości"[3]. W jej objaśnianiu, po pracach Zygmunta Szweykowskiego[4], a zwłaszcza Klary Turey[5], dość zgodnie eksponowano wpływ romantyzmu z Mickiewiczem na czele. Na tym tle Henryk Markiewicz umieścił "wielką prawdę i odkrywczość psychologiczną" stanów frustracyjnych bohatera[6], Mieczysław Inglot dowiódł, iż "obraz idealnej miłości" w **Lalce** odwołuje się do stereotypu społecznego, godząc zauważalną nierównowagę między osobistą klęską Wokulskiego a "aktem oskarżenia przeciw feudalizmowi"[7]. Mitycznej proweniencji bohater - twierdzi Wanda Krzemińska - przeżywa uczucie jak neurastenik, stąd tak bliski jest dzisiejszemu czytelnikowi[8].

Prace te koncentrowały się na osobie Wokulskiego, gdyż to on w młodości czytał "książki zbójeckie" apoteozujące kobietę i on zza sklepowej lady szturmował arystokratyczne Okopy

św. Salonu. Jego dramat przysłania inne. Chyba każdy czytelnik "swatał" go z innymi bohaterkami, dopasowując ich powieściowy konterfekt do jego cech[9]. Na tle pozytywistycznych wątków erotycznych miłość-namiętność w **Lalce** jest tematem odkrywczym. Społeczne posłannictwo literatury nakazywało podporządkować tę sferę człowieczeństwa wartościom patriotyzmu, solidaryzmu klasowego czy purytańskiej czystości obyczajów. Sposób opisywania przeżyć i zachowań miłosnych - wyjąwszy **Lalkę** - "nie jest zbyt bogaty, nie mówiąc już o unikaniu opisów fizycznej strony miłości"[10].

Czas zawęża stopniowo kontekst stylistyczny, w którym pojawiła się powieść Prusa. Wyjątkowość uczucia bohatera i języka, jakim je wyrażono, nie jest wszakże tak uderzająca przy uwzględnieniu faktu, że pierwsi czytelnicy **Lalki** konfrontowali ją z powieściami Elizy Orzeszkowej i Walerii Marené-Morzkowskiej, ale też z utworami Adolfa Dygasińskiego i Antoniego Sygietyńskiego. Niejeden pewnie znał **Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego** Piotra Chmielowskiego[11], lecz czytywano też **Niezawodnego zdobywcę serc..**, **Sztukę pozyskania w krótkim czasie oblubienicy** czy **Sztukę wydania się za mąż w jak najkrótszym czasie** Juliana Miłkowskiego[12]. Poglądy na miłość kształtowały też aforyzmy w kalendarzach, w **Kolendzie dla gospodyń** Lucyny Ćwierczakiewiczowej czy w zbiorach **Kobieta, miłość i małżeństwo** bądź **Kobieta i mężczyzna**[13].

Dwa ostatnie dzieła, przedzielone kilkunastoma laty, dokumentują zmiany kryteriów doboru aforyzmów. W mniejszym stopniu eksponuje się "anielskość" kobiety, pojawiają się tony frywolne, nawet cień mizogynizmu. Podręczniki dobrego wychowania przechowują wprawdzie tezę, że "cnoty kobiet pochodzą od nich samych, uchybienia od nas mężczyzn" oraz że "życie twarde i pracowite jest udziałem mężczyzn; życie słodkie i spokojne jest przeznaczeniem kobiet"[14], lecz i one nie szukają w niej zbłąkanego na ziemi anioła, a raczej ży-

wej istoty, której zachowanie wynika z cech płciowych. "Wyzucie się z płci swojej, nawet i w najniższej klasie, podobać się nie może"[15] - twierdził Miłkowski, niepokojąc się maskulinizacją damskich rozrywek. Na tle obyczajowym język miłosny w powieści pozytywistycznej jest wyraźnie konserwatywny: eksponuje urodę środkami pośrednio-zmysłowymi, przez filtr porównań z posągiem i obrazem, jakby broniąc się przed uznaniem biologicznej autonomii kobiety, ujmuje cielesność w kategoriach pomniejszających zdrobnień.

Nie od razu, stopniowo, poszerza się sfera erotyki. Anielica schodzi z ołtarza, bo Karol Darwin w teorii doboru płciowego przyznał samicy aktywną rolę w tym doborze. Cezar Lombroso objaśniał rekcje psychiczne kobiety jako pochodne instynktu macierzyństwa[16]. Jakże by się rozczarowała panna Łęcka, gdyby zamiast Zoli czytała **Psychologię pocałunku**[17]. Tak frapujący tytuł kryje tezę, że organy miłości (usta, piersi) są prymarnymi organami macierzyństwa, a ich nowa funkcja zastąpiła woń ciała, podniecającą samców. Takie poglądy ośmielały pisarzy i krytyków. Miłość jest jeszcze komunią dusz , lecz ciało uwalnia się od konwenansów, choć jest to raczej ciało matki niż kochanki[18]. Widać tę dwoistość w **Przedpieklu** Gabrieli Zapolskiej. Ojciec bohaterki pokazany jest jako wstrętny rozpustnik. Od "zmysłowych nadużyć" trzęsą mu się dłonie, "zmysłowa rozpusta" to "zmora piekielna". Kwalifikacje etyczne są jednoznaczne. Równocześnie mamy urywkowe opisy ciał dojrzewających pensjonarek, z których wyrosną "kobiety-matki", "kobiety-karmicielki"[19]. Odważny na ów czas obraz nagości głównej bohaterki też jest motywowany jej powinnością macierzyńską.

Na tym tle pani Stawska, którą Rzecki z męską brutalnością musi wyręczyć w wypowiedzeniu słowa "brzuszek" (dla niej to: "tu, pod gorsem"), wygląda, jakby wierzyła, że Helunię przyniósł jej bocian. Prus rzeczywiście nie wprowadził do utworu żadnego słowa uznawanego za niemoralne, niemniej i w

tak ograniczonych ramach potrafił pokazać, jak wielką rolę odgrywa w ludzkim życiu płciowość. Bo miłość w **Lalce** to nie tylko Gustaw-Wokulski i niewdzięczna Izabela. Dotyczy wielu bohaterów, co przypomniał Ludwik Bohdan Grzeniewski[20]. Obserwacje autora obejmują świat od śmietnika do salonu, od studentów do starców - wszędzie widać, choćby aluzyjnie, biologiczne i obyczajowe konteksty erotyki.

Niełatwo je wypatrzyć z przyczyny chwiejnych granic znaczeniowych niektórych słów. Kiedy Wysocki przyznaje się Węgiełkowi: "już nie mam ciekawości do kobiet"[21], to wiemy, iż myśli o obcowaniu cielesnym. O co innego chodziło młodziutkiemu Fryderykowi Chopinowi, gdy po ślubie umiłowanej wyznawał: "Już jestem kobiet nieciekawy, bo raz tylko w życiu można kochać prawdziwie!"[22] Ochocki, obliczający ile razy kochał się w kobietach, ma na myśli sferę przeżyć (t. I, s. 188), podobnie Wokulski czasownikiem "kochać" oznacza stan uczuć (uduchowienie i cierpienie). To samo słowo oznacza też kopulację pary nędzarzy na śmietniku nadwiślańskim; tu nie ma wątpliwości, gdyż na ten widok w rozmyślaniach bohatera pojawia się wizja cherlawego potomstwa tej pary i przeciwstawny obraz pięknych, silnych dzieci jego i Izabeli.

Tu kontekst wyjaśnia sprawę. Nie ma takiej pewności, gdy Wąsowska mówi: "nie oddałabym się panu [...] choćbyś mi się u nóg włóczył" II, 134). O duchowe czy cielesne oddanie chodzi? Kontekst zwiększa wątpliwość: "Nie mogłabym żyć z człowiekiem, który tak kochał inną kobietę jak pan to robisz". "Żyć" jest dwuznaczne, lecz trudno przypuścić, by np. ekshibicjonistycznie zwierzała się Wokulskiemu z jakichś barier seksualnych, skoro tego nie robi wobec Izabeli. Rękopis nie usuwa wątpliwości - "oddałaby się" wpisano zamiast przekreślonego "należ" (pewnie: należałabym), co nie dowodzi osłabienia wydźwięku erotycznego, lecz raczej stuszowania znaczenia pewnego ubezwłasnowolnienia.

Ale "oddać się" miało wtedy sens wyraźnie seksualny. Przekonuje o tym **Szalona** Józefa Ignacego Kraszewskiego lub

**Na rozstajnych drogach** Leonarda Sowińskiego, gdzie mamy dialog mężatki z wielbiącym ją artystą. Ksenia

"pozwalała mu już całować nie tylko usta, ale i piersi, i nóżki swoje, łudząc się myślą, że to jeszcze drobnostka, że jeszcze przez to nie zdradza męża [...]
- Oddaj mi się, jedyna - odważył się wyszeptać po raz drugi [...]
- Zlituj się nade mną... nie nalegaj.
- Doprowadzasz mię do szaleństwa.
- Idź do Pepity - odrzekła z jakimś naiwnym bezwstydem"[23].

Naiwność bohaterki to rodzaj komplementu. Wcześniej przyznawała, iż kocha męża

"duchem tylko. Teraz stosuję się do woli jego, nie chąc mu robić przykrości, ale czynię to jak niewolnica, bez żadnego popędu i przyjemności - przeciwnie... Czasem zdaje mi się, że leżę na stole operacyjnym i to mię tylko uspokaja, że widzę nad sobą twarz przyjacielską"[24].

Tak odważne stawianie sprawy spotykamy w powieściach o artystach. Rzeźbiarze i malarze z **Lorenzo** Adama Krechowieckiego, **Gasnącej duszy** Mariana Gawalewicza czy **Żony artysty** Stanisława Grudzińskiego uwznioślają powaby cielesne, ale pierwiastek zmysłowości niszczy szczęście bohaterów. Nie osiągają harmonii piękna duchowego i cielesnego wskutek diabelskich podszeptów świętokradczych lub zgoła pogańskich (tu motyw Aspazji, znany już z **Poganki** Narcyzy Żmichowskiej, przypomnianej w wydaniu jej **Pism** w 1885 r.).

Szczęścia w miłości nie mają też uczeni. Chyba tylko archeolog z **Właścicieli** Dygasińskiego (ale to bardziej romantyczna specjalność naukowa) nie musi bać się rogów. Przyrodnicy, znawcy natury, nie dostrzegają rywali i traktują swe wybranki tak, jakby do nich nie odnosiły się znane im prawa. Wokulski ma godną kompanię lekarzy i biologów (**Wesoła teoria i smutna praktyka** Orzeszkowej, **Na marne** Henryka Sienkiewicza, **W walce z życiem** Prusa, **Piękna** Aleksandra Świętochowskiego, **Lala** Grudzińskiego, Staś z cytowanej powieści Sowińskiego - wszyscy przegrywają).

Pierwsi widzą tylko ciało, drudzy - duszę kobiety. Aby pokazać, że bariery społeczno-obyczajowe są barierą dla uczuć, Prus wcale nie musiał robić z Wokulskiego kupca. Etos uczonego był w pozytywizmie równoznaczny z wzorem **self made mana** i również wyrażał treści demokratyczne[25]. Kupiectwo jest dla bohatera niechcianym środkiem do celu, tj. osiągnięcia szczęścia. Miłość kupca mogłaby być równie tragiczna, lecz autorowi chodziło o wybór takiej postaci, którą mógł obciążyć zadaniem podlegania uczuciu i analizowania tego uczucia. Dzięki temu mamy w **Lalce** dwa języki miłosne: zakochanego i uczonego.

Zakochany użytkuje słownik Mickiewicza, parafrazując cytaty z jego liryki. W ten sposób podkreśla się niezwyczajność, wyjątkowość tego uczucia. Łatwo spostrzec, które fragmenty z twórczości autora **Dziadów** patronowały takim np. zdaniom:

"Uczuć swoich nie nazwałby miłością i w ogóle nie był pewny, czy dla oznaczenia ich istnieje w ludzkim języku odpowiedni wyraz" (I, 84).

Takich aluzji jest dużo, zwykle odnoszą się do romantycznej koncepcji miłości, a więc wiary w istnienie przeznaczonych sobie dusz, poszukujących siebie, by się zlać w jedną całość. Wokulski wierzy, że spotkał kobietę, na którą podświadomie czekał całe życie. Dlatego, myśląc o Izabeli, przywołuje słowo "anioł", idealizuje jej cechy duchowe i doznaje uczucia przykrości, ilekroć spostrzega skazę na obrazie bóstwa.

"Jeżeli ona nie jest aniołem to ja jestem psem!"

myśli w Zasławku. "Anioł", "bóstwo", "ołtarz" i przekonanie, iż "do niej nie stosuje się ogólne prawidło o kobietach" (I, 109) sakralizują to uczucie i wzmacniają przekonanie o własnej wyjątkowości.

Aniołów jest w powieści więcej. Dla Dalskiego Ewelina "To nie kobieta, to anioł [...]". Rzecki powie o Stawskiej: "Z tym aniołem, z tą doskonałą kobietą [...]"; w rękopisie jest tu nawet wielka litera. A i Wokulski jej przyzna, że "tak jak pani wyglądały kobiety święte". Każda z powieściowych heroin zdaje się być ulepiona z dobrze znanego budulca romantycznego, ze stereotypów Maryli, Klaudyny Potockiej i "lwicy". Dlatego styl ich prezentacji pełen jest lirycznych poetyzmów, patosu i hiperbolizującej egzaltacji. Nadawca i odbiorca komunikatu, utrzymanego w tym stylu, czuje się odświętnie, wyjątkowo, niezwykle. Każdy z romantycznych kochanków deklaruje się z gotowością złożenia w ofierze życia; w tym kontraście "życia" i "miłości" uczucie staje się najwyższą wartością człowieka.

Przy ogólnym nastawieniu Prusa na styl konkretny, przedmiotowy, partie miłosne wyróżniają się słownictwem o niewielkiej zawartości informacyjnej, bardziej nastrojowym i sugerującym niż nazywającym. Można też powiedzieć, iż autor umyślnie nadaje mu znamiona archaiczności. Kiedy Dalski mówi: "sama miłość zastępuje mi drogę i jednym spojrzeniem roznieca pożar w sercu" (II, 66), odwołuje się do tradycyjnej topiki erotycznej[26] - animizacji potęgi uczucia. Ten ogień miłosny, z zapałem podsycany przez poetów barokowych, znacznie już jednak przygasł w czasach Prusa. Nie jest wszak przypadkiem, że miłość jest "najświętszym uczuciem" tylko dla bohaterów starych lub podstarzałych. To prezesowa i Wokulski cytują Mickiewicza, to Rzecki wspomina:

"Przez kilka lat kochałem się jak połgłówek, a tymczasem moja Heloiza romansowała z innymi" (I, 318).

Jeszcze wprawdzie w salonach "panny rozmawiały z poetami o powinowactwie dusz", ale to już tylko gra towarzyska, po której idą w ruch pod stołem buciki, znamionujące raczej powinowactwo ciał. Romantyczny język miłosny jest w **Lalce**

wyraźnie sztuczny, szczególnie w Zasławku, gdy wspomaga go sielankowy pejzaż z seryjnych widokówek. Przypomina on poemat **W Szwajcarii** (zresztą moment pierwszego ujrzenia Izabeli też opisano językiem, w którym można się dopatrzyć aluzji do tego poematu), zwłaszcza w scenie z łódką. Stan odurzenia zakochanego bohatera, mistyczne poczucie jedności z kosmosem, wyraża ten sam styl, lecz Prus wprowadza tu deziluzyjny pierwiastek przyrodniczo-scjentyczny: gdy u Słowackiego "rybek korowody" "wyrzucały się aż do niej z wody" - Izabela pyta "dlaczego ślimaki pływają pod powierzchnią wody?"

Szczęśliwy Wokulski chce "kupić pod Warszawą mały folwark, zbudować willę i nazwać ją Izabelinem" (II, 257). Ten typ nazw miejscowych właściwy był dla wieku XVIII. Ale wtedy zakochany nie o folwarku myślał, lecz o ogrodzie. Tu widać dysharmonię stylistyczną. Ale - na dobrą sprawę - nasz bohater nie miał innych wzorów poza tym anachronicznym. Romantycy apoteozowali miłość, nie małżeństwo. Gwiazdy jako pośredniczki rozłączonych dusz, łabędzie jako znak miłości monogamicznej i aluzyjne nawiązanie do możliwości odlotu w inne światy[27], baśń o uśpionej królewnie i "białe anioły" (z **Lalki**) to rekwizyty, które wykluczały małżeństwo. Dalski kocha narzeczoną "nad własną duszę" i złożyłby w jej ręce "życie wieczne", Wokulski nieomal marzy, by Izabela kazała mu zginąć. To koncepcja miłości-ofiary, tym chętniej składanej, im więcej nadziemskich cnót widzi się w drugiej osobie.

W tej koncepcji słowo "anioł" jest na swoim miejscu. Mniejsza o to, czy kupiec-uczony rozumie je dosłownie, czy w przybliżeniu. Ważne, że wbrew ówczesnej nauce staje na stanowisku dualizmu duszy i ciała, nie jest mądrzejszy od innych, którym też wydawało się, iż oczy Izabeli spoglądają "gdzieś ponad ludzi i poza świat". Prus nie dyskwalifikuje sensu ofiary (**Lalkę** można odczytać jako apoteozę poświęcenia

siebie dla szczęścia innych, Wokulski ma cechy Chrystusowe), lecz "anielskość" traktuje ironicznie i to jest jego głos w dyskusjach o wychowaniu kobiet. Wartością jest dlań zawsze zdrowie, zaś taka koncepcja preferuje stan chorobliwej manii, jednostronną wyższość ducha nad ciałem. Przy jej pomocy ludzie oszukują siebie albo innych, w każdym razie nikt nie osiąga szczęścia. Na niższym pułapie artyzmu podobne tezy mamy w powieści Morzkowskiej **Życie za życie**. Tam też chowają Idalię (jak Izabelę) w poetyckiej cieplarni, w pogardzie dla "realności każdej, miłości prawdziwej", tzn. psycho-cielesnej. Uczucie jej i Edwarda, jeszcze nim się tragicznie skończy, jest naznaczone cierpieniem, łatwym do przewidzenia, skoro mężczyzna spotyka anioła[28].

Wprawdzie słowo "anioł" rzadko w **Lalce** występuje[29], lecz należy do kluczowych ze względu na kulminacyjną scenę w Skierniewicach. Ciekawe, że w całej powieści Wokulski otwarcie cytuje Mickiewicza, tu zaś, wybuchając rozgoryczeniem, przypomina nadto Słowackiego i Krasińskiego. Z autorem **Dziadów** identyfikował się w realistycznym obrazie nierówności społecznych, odgradzających go od ukochanej. Gdy zrozumiał, iż "każdy biały anioł jest w dziesiątej części prostytutką" (II, 265), przywołuje bezpośrednio Żmichowską, lecz można uznać, że dyskredytuje styl miłosny Słowackiego. Lekcją wyrażania uczuć był dla pozytywistów poemat **W Szwajcarii**; świadczy o tym twórczość Konopnickiej i Orzeszkowej. Wokulski, oskarżający siebie o nikczemność, gdy zdarzy mu się zwątpić w niebiańskość Izabeli, zachowuje się jak bohater tego poematu, spowiadający się z posądzenia kochanki o to, że "nie była niebieskim aniołem". Frekwencja haseł "biały" i "anioł" jest u Słowackiego nieporównanie wyższa niż u Mickiewicza[30].

Prus na pewno zauważył, iż potocznie "anioł" w zestawieniu z "kobietą" oznacza zwyczajne stopniowanie wartości całkiem ziemskich (np. niepoślednich wartości kulinarnych[31]).

Ale nie przeoczył chyba epigońskiego nurtu w poezji, kształtującego wartości wedle wzorów, które raziły biernym cierpiętnictwem w epoce, widzącej wszędzie "walkę o byt". Na dziesięć lat przed **Lalką**, wtedy, gdy Wokulski dostrzegł Izabelę, pisał admirator Prusa, Karol Hoffman:

Kocham dziewicę,
Miłością świętą i promienistą,
Jej się miłością jak skarby szczycę,
Lecz jej nie kalam myślą nieczystą;
A gdy swą rękę innemu poda,
Będę ją kochał, choć powiem: "szkoda"!

i dodawał: "Wierzę w anioły białe na ziemi"[32]. Co się więc dziwić Wokulskiemu?

Głównego bohatera **Lalki** uznaje się za reprezentanta miłości dworskiej, wskazując na dowód słowa Szumana o jej "klerykalno-feudalno-poetyckiej" teorii oraz określenia "trubadur" użyte przez Wąsowską i Starskiego. Nie jest to ścisłe ujęcie. Miłość dworska była pozamałżeńska, zaś Wokulski coraz wyraźniej dąży do wzajemności w uczuciach i ich ślubnej legalizacji. Jego oczekiwania i nadzieje rosną: chce poznać Izabelę, służyć jej, mieć prawo do myślenia o niej, wreszcie "zdobyć wzajemność". Na myśl o zamążpójściu jej za innego opanowuje go "wściekłość i rozpacz". Klasyczny trubadur wielbił mężatkę, która - uważając się za "nieszczęśliwie zamężną" - pozwalała mu na aktywność zewnętrznopłciową, będącą dla niej rekompensatą za brutalne, samcze przywileje męża[33]. Teorię tę przyjmują Ewelina i Izabela. Panna Łęcka czuje wstręt do małżeństwa. Przyjaciółki naopowiadały jej okropności o braku estetyki, o tyranii i zdradach mężów, przeto w miłości dworskiej widzi jedyną szansę realizacji płciowości.

Styl romantyczny i dworski są w powieści skompromitowane. Pierwszy przez komiczną degradację amantów, którzy ani wiekiem, ani wyglądem, ani wreszcie posiadaniem majątku nie przystają do utrwalonego w tradycyjnych wyobrażeniach wzor-

ca. Drugi - przez wykazanie, że ów język nazywa rzeczywistość, której nie ma. Ani Starski, ani Izabela, teoretycy tej miłości, nie mają obiektywnych przesłanek, by swój romans stylizować na wzór historyczny. On nie musi być wędrownym trubadurem, choć wędruje... po lokalach europejskich, ona nie musi nazywać Wokulskiego "tyranem", bo niczego jej nie broni, skoro nie ma do tego prawa. Ten język służy im do ukrycia przed światem fizycznego pociągu, jest narzędziem oszustwa lub samooszustwa. Społeczeństwo, zdaniem Prusa, jest chore na plotkarstwo, fałszywe konwenanse i fałszywy wstyd. Poza, mina, udawanie prowadzą do autentycznych nerwic. Izabela tylko we śnie odpręża się na tyle, by myśleć o mężczyznach inaczej, jak o ruchomych meblach w salonie. Starski ma moralność alfonsa, a udaje trubadura i demona zmysłów. Wszędzie duszna atmosfera zakłamania. "Kochanek" jako ktoś kochający musiał się zmienić w "kochanka" - wyręczającego męża w sferze płciowej.

W **Kobiecie, miłości i małżeństwie** zebrano sporo cytatów, przekonujących, iż to słowo nie miało tylko jednego znaczenia. Jest nawet "gach wstydliwy" jako synonim. Są definicje typu: "ten, którego miłość przyjęto i zapłacono wzajemnością", są i otwarte wyznania: "Mąż jest parawanem, za którym ukrywa się kochanek"[34]. W **Kaśce Kariatydzie** (1887) już nie ma wątpliwości: "Kochanka - to co innego, a żona - to żona", "Kochanek - to obraza Boga, narzeczony - to już co innego. Prawie mąż, tylko ślubu brak [...]"[35]. Jak dalece zleksykalizował się ten wyraz w XIX w., niech świadczy to żartobliwe tłumaczenie **Świtezianki** przez Kazimierza Laskowskiego:

Mickiewicz: Pewnie kochankiem jest tej dziewczyny,
Pewnie to jego kochanka.

Przekład: Dus is a Alfons sicher geszmigen!
Dus gewis - a Utrzimanke![36]

Prus miał świadomość dwuznaczności tego słowa. W rozmowie Wąsowskiej z Wokulskim wyraz "kochanek" wdówka proponuje

zastąpić "wielbicielem". W rękopisie powieści widać skreślenia i wymianę tych słów w takiejże kolejności (np. Ochocki najpierw mówił do Wąsowskiej "Nie mam zamiaru być kochankiem pani", po przeróbce - "wielbicielem"). Gdy Stawska wyznaje, że gotowa jest zostać kochanką Wokulskiego, ma na myśli kontakt cielesny pozamałżeński. Inne osoby, używające tego słowa, czynią to z intencją pogardliwą (jest nawet "kochanica"), jak Krzeszowska, a w każdym razie z przymusem (Rzecki). Jeszcze w dziewiczych marzeniach Izabeli ma ono znaczenie uczuciowe, lecz inne użycia odnoszą się do owego zleksykalizowanego sensu. Czasem jest to synonim "utrzymanki", czasem nazwa partnera seksualnego, zawsze - wyjąwszy moment dysputy Wokulskiego z Wąsowską - silnie nacechowana emocjonalnie. W **Lalce** to słowo łączy kwestie miłosne z problematyką obyczajową, z krytyką mieszczańskiej mentalności.

Znamienna jest scena, gdy na oskarżenie Krzeszowskiej: "Stawska była twoją kochanką" baron nie broni siebie, lecz spotwarzonej, i to eleganckim, pełnym superlatywów językiem. Przy antyarystokratycznym nastawieniu, Prus przyznaje tej klasie zasługę wypracowania słownictwa miłosnego. Ściślej: chodzi o poszerzenie sfery pojęć uczuciowych i wydelikacenie (przez peryfrazy i eufemizmy) określeń zbyt dosłownie nazywających sferę płciową. Wokulski nie jest pewny, czy słowo "miłość" nie spowszednia jego uczucia, Stawska rozważa - czy to litość nad nieszczęśliwym, czy on "zabrał mi duszę", czy wreszcie pożądanie dojrzałej kobiety, pozbawionej męża? Lecz mimo rozterek jakoś potrafią werbalizować uczucia; gdy Węgiełek Mariannę "lubi", nie umie wyrazić zazdrości i upokorzenia inaczej, jak tylko opisem stanów fizycznych ("serce mi zemdlało") lub zestawieniem z kojarzeniem się innorasowych psów[37].

Z poprawek na rękopisie wynika, że Prus chciał unikać brutalizującej leksyki, zwłaszcza w wypowiedziach arystokratów. Ale i Rzecki woli eufemizmy, i Wirski, i nawet Mra-

czewski, choć między mężczyznami lub w prywatnym pamiętniku niejedno by uszło. Znamienne, iż nawet pozująca na kolekcjonerkę mężczyzn Wąsowska woli używać słów o obcym rodowodzie. "Bałamucić", "kokietować", "umizgać się", "mieć słabość", "epuzer", "feblik" nie wnoszą tej pogardy dla człowieka, co "puszczać się", "probantka", "gach". Wokulski tylko w chwili wściekłości użyje rzeczownika "prostytutka". Przedtem mówi "kobieta publiczna", później - "kokota". Język miłosny jest przeciwny wulgaryzmom, bo te zakłócają pozytywne inklinacje emocjonalne.

Dalski oburza się na Starskiego za lekceważenie norm tego języka, norm utrwalonych w kulturze przyznającej kobiecie prawo do narcyzmu. "Myśli pan, że wzdycha, umizga się, błaga o dobre słówko, o uścisk ręki?..." W niższych sferach też się przyjął ten obyczaj, jak przekonuje Mraczewski: "Kobiecie potrzeba okazywać uczucie, namiętność, mówić jej o miłości, ściskać za ręce, a jeśli można, to i..." (II, 284). W takim języku mężczyzna ujawnia tkwiący w nim pierwiastek kobiecości. Ów wywód subiekta Rzecki przekłada następująco: "Jak zacznie padać do nóg, skomleć, płakać, to w końcu zawróci głowę pani Stawskiej". To cechy żeńskie. Pamiętajmy jednak, że Mraczewski - zdobywca "Matyld", ulubieniec pań i chluba męskiego personelu sklepu, Mraczewski - planujący raj na ziemi ze wspólnymi żonami i uznający wyższość Moskwy nad Warszawą, bo kobiety mają tam więcej "ognia", a "mniej przesądów", słowem: Don Juan, też ma tristaniczne cechy. Pachnie heliotropem, a to kwiat miłości, tyle że tradycyjnie związany z kobietą[38].

Bodaj wszyscy bohaterowie pozytywistyczni, od rzemieślników Michała Bałuckiego po kapitalistów i arystokratów Gawalewicza, nie wyłączając artystów, ilekroć mówią o kobiecie w kontekście erotycznym, używają zdrobnień. Chyba nawet już nie zauważano tego konwenansu. Ideał estetyczny wymagał drobnej "rączki", "noska" i "nóżki". Panna Izabela z ręka-

wiczką "pięć i trzy czwarte" daleko odbiega od wzoru, a mimo to pisze w liście, że inżynierowi pozwala "ucałować moją rączkę". Cały jej snobizm ujawnia to sformułowanie, gdy naiwnie przejmuje męski język miłosny. Bo to mężczyzna miał prawo dojrzeć, iż kobieta zwilża usta "języczkiem" (choćby przy tym "szepleniła trochę"[39]) i on mógł marzyć, by go pogładziła "pulchną rączką". Im drobniejsze, tym cenniejsze, zdaje się myśleć bohater **Zamieci zimowej** Grudzińskiego: "... oparła kształtną główkę na podróżnym, ręcznym tłumoczku, a czarny kapelusik z białym piórem i czarny kołnierzyk jej futerka [...] Najbliżej do mnie wysunęła się nóżka w ciepłym, futrzanym buciku... Co za bucik miniaturowy... co za nóżka... klękajcie narody!"[40].

Baron prosi Wąsowską by mógł ucałować "rączki", ona mówi Wokulskiemu: "pocałuj mnie pan w rękę". Znamienna jest scena z Ochockim:

"- No, to pocałuję w rączkę - odparł, natychmiast wykonując swój zamiar.
- Proszę nie całować w tę rękę..." (II, 211)

Taki pocałunek to jeszcze nie rozpusta, ale już erotyzm, skoro panie wciąż nosiły rękawiczki. Wąsowska najpierw pozwoliła mu odpiąć dwa guziki. Przypomina się tu oburzenie, z jakim znawca romantycznego konwenansu miłosnego z **Miesiąca nektarowego** Prusa przyjął wyznanie przyjaciela o ucałowaniu zgięcia dłoni ("tu gdzie się zapina rękawiczka") narzeczonej - "Zawsze to jest pewien rodzaj impertynencji". Kpina ze stylu romantycznego wyraźna. W czasach **Lalki** krytycy z pism radykalnych nie pochwalali słownictwa naukowego w partiach miłosnych[41], ale też wykpiwali nienaturalną czułostkowość, rażącą zwłaszcza w zestawieniu z naturalistyczną tendencją fizjologiczną, jak u Ursyna:

"Była to nóżka mała, biała jak alabaster, z paluszkami wykrojonymi jak listki róży... Siatka niebieskich żyłek przecinała ją tu i ówdzie a skórka, która drobne chrząstki pokrywała, miała połysk atłasu, delikatność puchu..."

Tak to zachwyciło pazia, że "Rozkoszne dreszcze przebiegły po nim... Zbliżył usta swe i ucałował - nóżkę królewny..."[42]

Przez zdrobnienie dawny znak czci wobec pana staje się znakiem erotycznym. **W Kartkach z życia kobiety** Estei baron całuje Ninetkę w "nóżkę", co złośliwy Cezary Jellenta oceniał:

"Święta to prawda, że te i tym podobne sceny są nadzwyczaj apetyczne i kiep ten, kto ich uroku zmysłowego nie czuje [...]"[43].

Dalski inaczej:

"klęczałbym u jej nóg i patrzył w oczy szczęśliwy, gdyby mi pozwoliła, panie, pocałować brzeg swojej sukni..." (II, 83).

Odważniejsi sięgali po "nóżkę", lecz Wąsowska, sprawdzająca, czy Wokulski ucałował jej "nogę", która ma i "wspaniały kontur", i "kolano", dokonuje rewolucji w języku miłosnym - estetykę łączy z fizjologią w sposób naturalny, bez minoderii i brutalizmu.

Wdówka wprowadza do literatury nowy sposób mówienia o sprawach płci przez kobiety. Okaz fizycznego zdrowia, pogardliwie mówi o bywalczyniach salonów jako o chorych. Eksponuje swą cielesność podczas jazdy konnej. Amazonka w powieści wnosiła element męskiej siły i zaborczości. Motyw ponoszącego konia był próbą dzielności dla mężczyzny, który żelazną prawicą ściągał rumaka, spokojny już o powodzenie swych zapałów. Ale kierowanie koniem już w **Pogance** dawało kobiecie okazję do wyboru. Amazonka jest znakiem zmysłowej miłości; jak motyw wspólnej przejażdżki łodzią symbolizuje bezpieczeństwo damy, erotyzm złagodzony, roztapiający pożądanie w cudach natury; tak cwałująca para znamionuje witalność i podleganie prawom tej natury. Repertuar gestyki zmysłowej, przekraczającej normy obyczajowe, nie jest w **Lalce**

większy niż w innych powieściach - uścisk dłoni dłuższy od stosowanego przy krótkim **merci** i kuszenie powabami ciała na wierzchowcu mamy np. w **Filistrach** Gawalewicza[44]. Lecz **Lalka** gest łączy ze słowem, kojarzy wstydliwie oddzielane sfery, umożliwiając obserwację koncepcji miłości jako walki płci.

Przyrodnik Wokulski widzi w Wąsowskiej "przede wszystkim piękną samicę", "samiczką" nazywa też Ewelinę. Jego doradcy w sprawach miłosnych twierdzą, iż kobieta jest zwierzęciem i wrogiem mężczyzny. Zdaniem Szumana platoniczne uczucie to maska instynktu utrwalania gatunku. Ochocki też używa słownictwa zoologicznego - "podły gatunek zwierząt te baby". Splata się tu ocena biologiczna z etyczną:

> "Bawią się nami, choć ograniczony ich mózg nawet nie jest w stanie nas pojąć... No, prawda, że i tygrys może bawić się człowiekiem". (I, 188).

Stanowisko wynalazcy jest zgodne z ówczesną nauką, objaśniającą niepełny rozwój fizyczny samic wydatkowaniem energii na cel macierzyński. I uczeni Szuman oraz Geist, i znający życie z doświadczenia Rzecki są przekonani, iż kobieta wysysa z mężczyzny siły witalne, które ten powinien wydatkować na doskonalenie świata. W tej koncepcji jest on jej łupem (I, 349), co jest tym przykrzejsze, im dłużej chce się ona nim bawić, a - zdaniem Geista - "Kobiety nigdy nie gubią ludzi od razu".

"Samiec", "samica", "dobór", "natura", "wabić" i nazwy zwierząt to słownik, uruchamiany w powieści przez uczonych, chcących zrozumieć fenomen miłości. Zaufanie do jego pojemności poznawczej (jak i do leksyki medycznej) jest przesadne. Terminologia biologiczna ma obsłużyć sferę psychofizyczną i społeczno-obyczajową. Wokulski myśli o "samicach innego gatunku", przyrównując Izabelę do motyla, a siebie do robaka. Niby jest darwinistą, lecz względem własnego uczucia nie jest konsekwentny. Inny gatunek to inna sfera społeczna - myśli przed obiadem u Łęckich. W Zasławku zaliczono go "do

jakiejś uprzywilejowanej rasy". Rozmawiając z Dalskim twierdzi, iż kobiety to samice, mające prawo wyboru samca. I - podobnie jak baron - szuka wyjątku w tym prawie, przeznaczając Łęckiej inny język miłosny. Konsekwentny darwinista, ufając, że samica wybiera samca największego i najdzielniejszego (bo taki gwarantuje doskonalenie gatunku), nie obawiałby się konkurentów. Tymczasem on ma poczucie niższości, czeka na ofiarę z jej strony, minimalizuje kryteria doboru zadowalając się kategorią "wstrętu" lub jego braku. "Przecież taki wstrętny nie jestem", mówi o sobie, a nawet rozmyśla o wstręcie do śmierci, charakteryzującym człowieka. Tłumi w sobie darwinistę i chce nim być, wciąż jednak wierząc, iż dobór płciowy to dysonans w rozwoju cywilizacji. Zestawienie siebie z bykiem i kogutem, a później maniakalny obraz Izabeli jako wilczycy w okresie godowym i siebie w orszaku samców, traktuje jako poniżenie godności człowieka.

Określenia zoologiczne wobec ludzi wyrażają w **Lalce** pogardę. "Oto zwierzę!" mówi bohater, wysłuchawszy przyszłej magdalenki. Instynkt płciowy, pożądanie pokazane są karykaturalnie jako objaw chorobliwy. Ewelina ma wypieki na twarzy. Nie przypadkiem w odniesieniu do niej użyto słowa "zaczerwieniona", wyrażającego krytycyzm autora wobec typowej anielicy samicą podszytej. Naturalna i szczera Wąsowska jest "zarumieniona i zadyszana" (poprawione uprzednie "zaczerwieniona"). Rumieńce wprowadzają podtekst biologiczny. Od dawna były objawem mowy duszy, a po pracy Darwina **O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt** ich znaczenie wzrosło. Gdyby Szuman znał wyniki badań, prowadzonych na prośbę Lombroso w różnych krajach, wstrzymałby się z diagnozą zdrowia psychicznego przyjaciela. U maniaków, melancholików i paranoików stwierdzano brak rumieńca[45], zaś Wokulski często go ma, co może dziwić w jego wieku, jeśli się nie uwzględni mechanicystycznego prawa kumulacji energii.

**W Na prowincji** Orzeszkowej narrator przekonuje, iż u mężczyzny po trzydziestce rumieniec może kryć "dziewiczość serca", ale jest też "łuną płomienistej, namiętnej natury"[46]. Taki opis sugerował, że zmiana koloru twarzy wskazuje na związek fizjologii z psychiką, lecz do wyjaśnienia psychiki potrzebna była nadwiedza narratora ("wyrzekł z rumieńcem oburzenia"[47]). Prus zwykle zostawia tu margines niedomówienia (por. scenę z wsunięciem za stanik medalionu).

Dobór wyrazów ujawnia, iż ludzie idą za głosem natury, lekceważąc nawet normy dobrego wychowania (Dalski, Starski) lub kodeks honorowy (Szuman porównuje pojedynek w obronie czci kobiety do walki kogutów). Gdy Ochocki pyta Wokulskiego, kiedy mężczyźnie obojętnieją kobiety, ten chce go "schwycić za gardło i udusić". Może tak jest urażony posądzeniem o niedowład samczy? Publicznie kopulujący nędzarze nie różnią się od barona, który deklamuje litanię o bóstwie, a przy tym "dopada" do narzeczonej, w nieprzyzwoity sposób - na tle ówczesnych konwenansów - całuje jej rękę, zaś przypadkowy kontakt z "nóżką" (!) sprawia, że "pobladł i posiniały mu usta". Postęp cywilizacyjny stworzył kulturę salonową i teorię wyższości ducha nad ciałem, faktycznie jednak tylko wydłużył i skomplikował okres zalotów.

Uwielbienie i pożądanie nie dają się ująć w jednym języku, o czym świadczą kontrasty stylowe.

"Cóż za upokorzenie - myśli Wokulski - śmiać się z triumfów jakiegoś byka albo gąsiora, a jednocześnie płakać nad własnym sercem, tak boleśnie rozdartym, tak haniebnie podeptanym?..." (I, 252).

W opowiadaniu Węgiełka Starski z Eweliną wzięli się "pod ręce, patrzyli na nasz kamień" - to "nieszczęśliwie zamężna" i średniowieczny kochanek. Ale wyrażenie "poszła w krzaki" niszczy iluzję - to samica i samiec. Ten kontrast wyostrza język Wokulskiego, utrzymany w skrajnych użyciach uwznioślenia i poniżenia kobiety (Izabelę nazwie "restauracyjną serwetką", a w zaniechanym fragmencie rękopisu "gadziną").

Takie konsumpcyjne i biologiczne określenia są częste. "Smak", "apetyt", "apetyczna", "głodne" spojrzenie odnoszą się do koncepcji człowieka jako łupu. W najdworniejszych sformułowaniach tai się element pierwotnej dzikości. ("W pocałunkach gorących tkwi jakby nieco żarłoczności" pisze Dygasiński[48]). Towarzyszący Izabeli krąg leksykalny zawiera początkowo całą serię słów z dziedziny łowiectwa. Jej zdaniem Wokulski patrzy na nią "z łakomstwem", otacza ją "sieciami jak myśliwiec zwierzynę", chce ją "gwałtem porwać" itd. Potem uwalnia się z przywidzeń, że to "sidła" i uruchamia leksykę charakteryzującą, wreszcie uczuciową i miłosną. Kupiec przechodzi odwrotną drogę - gdy ona dopiero się stylizuje na obraz i podobieństwo jego niegdysiejszych marzeń, on już przebył strumień mistyczny i naturalistyczny, udając się do piekła niespełnionych żądz modernistycznych. I na dodatek zabrał z sobą Węgiełka, który nie chce być Ślimakiem, widzącym w żonie pomocnika w pracy, ani Pawłem Kobyckim, miłosiernie odpuszczającym żonine zdrady. Jeden marzył o bóstwie z salonu, drugi o "kapeluszowej", w rezultacie obaj czują się oszukani, zniewoleni przez własne wyobrażenia, chorzy.

Pod względem erotycznym społeczeństwo w **Lalce** jest chore. Minclowa skarży się na niemoc Mincla, później wymaga od Wokulskiego stałej gotowości seksualnej. Baronowa von Ples chciałaby go za kochanka, bo ma sparaliżowanego męża, Krzeszowska rekompensuje separację Maruszewiczem... A z drugiej strony podziw dla witalności tych, którzy "i czterem daliby radę", ksiądz z gorsetem ("prawda, że znalazł go na ulicy"), no i ... idealista Rzecki, zatopiony w rachunkach i widoku klientek - "jak ona zbudowana, Herr Jesäs", "wolałbym jaką ładnie zbudowaną aktorkę", "niechby się nawet pani Stawska ubierała przy mnie. Cóż by mi to szkodziło?" A szkodziłoby! "Scjatyki" można dostać. Nieuregulowane życie płciowe szkodzi zdrowiu - twierdzi Szuman i lekarze Dalskiego. Wokulski

nie "bawił się kobietami" (do Izabeli), nie miał "kochanek" (do Wąsowskiej) i w efekcie na myśl o pocałunku Łęckiej "Wola w nim słabła, czuł, że traci przytomność"[49]. Gdy zaś uwolnił się od poczucia obsesji, wpadł w drugą skrajność - wszystkie kobiety mu się podobają. Wąsowską "kąsałby" z żądzy ("Byłby przysiągł, że czuje zapach jej ciała, że słyszy spazmatyczny śmiech, i w głowie zaszumiało mu na samą myśl zbliżenia się do niej" - w rękopisie: "przytulenia") - II, 329.

Socjologiczne znaczenie miłości romantycznej polega na tym, iż "łączy ona życie seksualne z życiem uczuciowym"[50]. W **Lalce** te sfery znajdują się poza instytucją małżeństwa, a Wokulski przez małżeństwo chciałby ratować cywilizację zdrowym i silnym oraz pięknym potomstwem. Pięknym duchowo i cieleśnie. Osobiste szczęście chce złączyć z ogólnym, co nie jest możliwe ani na drodze rozumu, którą pójdą Geist z Ochockim, ani na drodze miłości, która w żadnej z wersji nie prowadzi do porozumienia jednostki ze społeczeństwem. Społeczeństwo to stręczyciele, uważający kobietę za towar, lub lekarze, traktujący ją jako truciznę i odtrutkę. Ernst Feuchtersleben, którego czyta Wokulski, twierdził, iż człowiek sam może leczyć swe cierpienia, jeśli wynikają z namiętności. Trzeba ją tylko dokładnie poznać "ze względu na związek jej z prawami świata i z odwieczną sprawiedliwością"[51]. Wokulskiemu zdaje się, że odkrył to prawo w formule "przyciągania - przywiązania", Szumanowi, że nauki przyrodnicze ustaliły zasady "higieny miłości". Ale i tak wszyscy są chorzy, a zamiast przyciągania jest handel osobą ludzką. Między "aniołem" a "samicą" stoi "kochanka", wszystkie zaś za nic mają "poszanowanie cudzej osobistości", co tak ceni Wokulski.

W gruncie rzeczy każda z postaci **Lalki** zadręcza się uczuciem jak główny bohater, a on jest zlepkiem cudzych uczuć i cudzych poglądów na nie. Zakochany nie zyska serca, uczony nie zrozumie jego tajemnic. Dwa style miłosne nie tworzą jedności. Pozostaje kontrast.

# Lalki, kamienie i ludzie

W **Słówku o krytyce pozytywnej** zamieścił Prus pamiętne wyznanie:

"Panna Izabela nie jest »lalką« (lalką jest lalka Heluni Stawskiej). Panna Izabela jest fizjologicznie kobietą zimną, a w wyobraźni Messaliną, która jeżeli nie fizycznie, to przynajmniej duchowo oddaje się każdemu mężczyźnie, który się jej podoba: wynalazcom, wodzom, skrzypkom i cyrkowym atletom"[1].

Dokładnie tak samo myśli o niej Wokulski po pożegnaniu w Skierniewicach: "Tak, to Messalina przez imaginację!..." (II, 265). Tylko: dlaczego mamy wierzyć akurat tej opinii? I przed tą sceną, i po niej Izabela różnie jest definiowana, a każde określenie jest jakoś trafne. Przy tym Wokulski nie zna jej "przygód" z posągiem Apollina, więc jego ocena nie jest miarodajna. Autorskie wyjaśnienie **ex post** było skierowane przeciw jednostronnemu interpretowaniu bohaterki jako "salonowej lalki", co z kolei zawężało odczytanie powieści, klasyfikując ją do satyry obyczajowej. Potrzeba takiego wyjaśnienia wskazuje, że krytycy nie bez powodu wahali się w ocenie Izabeli.

Zdaniem Walerii Marrené "nie jest ona bynajmniej tym, co przywykliśmy mianować "lalką". Chmielowski zarzucił jej "mglistość fizjonomii duchowej". Świętochowski był zdania, że Prus niekonsekwentnie pokazał bohaterkę: najpierw jako

"istotę delikatną, przesłoniętą od świata obłokami swojej sfery", później zaś jako bezduszną "lalkę", podstępną i niesumienną kokietkę. Równocześnie Antoni Lange utrzymywał, iż

"jest to w gruncie bardzo miła i dobra panienka, zepsuta nieco dzięki swej atmosferze, obdarzona wykwintnym smakiem estetycznym i która lęka się nędzy tylko przez poczucie estetyczne"[2].

Te rozbieżności ocen odbijały się na interpretacji sceny w sądzie, w której słowo "lalka" pojawia się bardzo często. Morzkowska twierdziła, że prawdziwa lalka "stanowi tak małoznaczny epizod, iż trudno pojąć, dlaczego całość brałaby swą nazwę od niego"[3]. Anatol Krzyżanowski wręcz zganił autora za wprowadzenie tego motywu do powieści, twierdząc, iż Prus uczynił to w celu wzmożenia zagadkowości wokół tytułu utworu[4]. Z upływem lat sens tej sceny jawił się coraz wyraźniej. Henryk Życzyński np. interpretował ją jako symboliczną antecedencję dalszych losów bohaterów: jak rozpruwający lalkę sędzia orzeknie do kogo ona należy, tak życie rozstrzygnie, czy Izabela przypadnie Wokulskiem, czy Starskim[5]. Słowo "lalka" - twierdził - jest w powieści Prusa wieloznaczne, m.in. symbolizuje, że pannę Izabelę wychowywano na wieczne dziecko, żyjące w bajkowym świecie. Wina za jej rozkapryszenie i wyrafinowanie spada na równie nie znających życia wychowawców.

Nie musimy wierzyć autorowi twierdzącemu, iż "lalką jest lalka Heluni Stawskiej". Wiadomo, że autentyczny proces o kradzież lalki pozwolił mu na "skrystalizowanie się" wcześniej obmyślonej powieści, że więc "tytuł jest przypadkowy", użyty "przez wdzięczność" i że gdyby ta powieść miała tytuł **Trzy pokolenia**, czytelnicy trafniej by uchwycili intencje piszącego. Wszystko to wiemy z objaśnień Prusa. Lecz o rozumienie określenia **Trzy pokolenia** też toczyły się spory: gdyby bowiem - jak argumentował Stefan Kunowski - pojęcie to traktować socjologicznie (**vide**: Szewykowski), to

razem z generacją Klejna byłyby w utworze cztery pokolenia[6].

Nie musimy autorowi wierzyć i dlatego, że nie wyjaśnił, czy gdyby nie ów proces, który przeniósł do powieści, stary subiekt zabawiałby się puszczaniem w ruch marionetek. Marionetka to mechaniczna lalka. Rozdrażnienie Prusa spowodowały zarzuty o niekonsekwencji zaznaczającej się w rysunku psychologicznym postaci. W miarę upływu lat coraz pełniej je rozumiemy, wzrasta też nasze zainteresowanie tym, co w powieści jest utajone w znaczeniach symbolicznych, przenośnych. W sto lat od owego "skrystalizowania się" utworu Eugeniusz Czaplejewicz napisał, iż Prus podając wersję o przypadkowości tytułu zakpił sobie z krytyków. Nie odnosi się on bowiem "do lalki Heluni, lecz do mitu Platońskiego. W świetle tego mitu tytułowa lalka jest - ni mniej, ni więcej - synonimem człowieka. Rozwinięty tytuł powieści Prusa brzmiałby: **Lalka czyli człowiek**"[7].

Warto bliżej się przyjrzeć lalkom z **Lalki**. Słowo to występuje w powieści 69 razy. Nie zawsze odnosi się do konkretnej Mimi Heluni Stawskiej. Niemal równie często wskazuje lalkę Krzeszowskiej. Ale "zepsutym dzieckiem i lalką" nazywa też Zasławska Ewelinę. Jeśli nadto zważymy, że w oczach Wokulskiego hrabia-Anglik wygląda "jak automat na sprężynach" i "oryginał, udający marionetkę", to podwójne: literalne i przenośne znaczenie słowa "lalka" staje się oczywistością. Stąd należy mówić o przynajmniej dwóch planach ideowych powieści, do których kluczem[8] jest określenie tytułowe.

Pierwszy dotyczy pedagogiki. Czasy współczesne Prusowi cechowała szczególna troska o dziecko i odpowiedzialność za jego właściwe przygotowanie do czekających je zadań życiowych. Na ziemiach polskich nie tylko tłumaczono i komentowano głośnych wtedy angielskich teoretyków wychowania, jak Bain czy Spencer, lecz i twórczo pracowano nad wieloma za-

gadnieniami. Ich rozmiar uzmysławiają narodzone w latach osiemdziesiątych XIX w. inicjatywy wydawnicze, jak **Encyklopedia wychowawcza**, "Rocznik Pedagogiczny", "Przegląd Pedagogiczny" czy "Muzeum". Dziecko, zwłaszcza u Prusa, staje się częstym bohaterem literackim. Nie jest to romantyczna kreacja małego geniusza, naznaczonego już w kolebce stygmatem cierpienia. Pozytywistyczne dziecko demaskuje zło społeczne, tworzone przez dorosłych. Moment psycho-społecznej inicjacji, tak częsty w ówczesnej prozie, akcentował niewinność dziecka, jego brak uprzedzeń. Złu można zaradzić przez odpowiednie wychowanie, a najlepsze skłonności zmarnować przez głupotę, lekkomyślność czy anachroniczną skalę wartości wychowawcy.

Takie przekonania legły u podłoża **Sierocej doli**, **Grzechów dzieciństwa**, **Emancypantek**... O tym mówi niejedno opowiadanie Konopnickiej. Podpatrywaniu dziecięcego świata przez pisarzy towarzyszyły zamierzenia perswazyjne, mimo to potrafili oni rozpoznać jego specyfikę i autonomiczne wartości. Ich ustami dziecko upomniało się o prawo do dziecięctwa, do zabawy, odrębnego świata fantazji. Do zabawek, więc i do lalki. Obserwacje psychologów były tu wspierane przez ustalenia etnologów, starających się w kulcie "kłód i kamieni" dostrzec więź, która łączy człowieka pierwotnego z ucywilizowanym[9]. Lalka stała się przedmiotem wielostronnych obserwacji, dzięki którym Fryderyk Queyrat mógł później sformułować zasadnicze przyczyny jej popularności u dzieci. Jego zdaniem lalka zaspokaja podstawowe instynkty dziecięce, tj. instynkt macierzyństwa i naśladownictwa, a przy tym "odpowiada pragnieniu odgrywania roli przyczyny"[10].

Z tych względów jest ona częstym rekwizytem w ówczesnym obrazie dziecka. Jest obiektem pożądania i środkiem wychowawczym. Przypomnijmy, że bohaterka **Anielki**, kiedy rozbudził się w niej talent poetycki, obiecuje w wierszu młodszemu bratu, iż nieobecna matka wróci i "kupi lalkę z porcelany, / Którąś tak bawić się lubił". Pan Karol w **Jednym z wielu**,

nędzarz odkładający grosze, aby na Wigilię móc zobaczyć rodzinę, kupuje "małą laleczkę dla Józi i drewnianego jeźdźca dla Karola". Na obiad dla siebie żal mu pieniędzy. Częstym motywem kronik i opowiadań Prusa jest epizod z przyjazdem do Warszawy jakiejś ogorzałej, imponującej fizyczną tężyną rodziny z prowincji. Dzieci tulą w ramionach świeżo kupione lalki.

W **Lalkach moich dzieci** i **Anusi** pokazała Konopnicka, jak w dziecięcych zabawach transformują się i utrwalają wzory wartości ustalone w kulturze. Mimo prostackiego niekiedy dydaktyzmu, który towarzyszy **Przygodom lalki czyli historii o Wyrwiduszce**[11], Julian Miłkowski zaobserwował przez nie dziecięcą wrażliwość, uczuciowość i opiekuńczość, wypływające z instynktu rodzicielskiego. Jako postać literacka lalka uprzytomniała rodzicom zakres ich odpowiedzialności za wychowanie dziecka. Będzie ono takie, jakie są jego zabawki.

"Dawaj chłopcu ołowianych żołnierzy, koniki z tektury, szabelki, karabinki, pistoleciki, a zrobisz z niego wojaka; dawaj mu obrazki świętych, figurki błogosławionych, kropielniczki i ornaciki, a wykierujesz go niechybnie na księdza. Jest to reguła ogólna, od której zdarzają się wyjątki, której atoli z oka spuszczać nie należy" - pisał Teodor Tomasz Jeż[12].

W pozornie beztroskim obrazku Wincentego Kosiakiewicza **Dzieci. Wesele lalki**[13] można wyczytać zapowiedź dalszych losów życiowych bohaterów, którzy ustrojonej lalce, wielkości trzyletniego dziecka, wyprawiają wesele z trzyletnim chłopcem. Podmówiony przez grającego rolę ojca pan młody nie godzi się na ślub bez "posiagu". Po zabawie, zapomniani przez starszych, zostają osamotnieni: wystrojona lalka i uśpiony chłopczyk. Czytelnik może teraz rozstrzygać, czy naprawdę chodzi tu o zabawę dzieci? Nie ma takich wątpliwości przy lekturze **Lali** Stanisława Grudzińskiego. Jej bohaterkę - przy użyciu lalek - wychowują na lalkę właśnie, na upozowanego człowieka, który ma żyć w zabawkowym świecie. Kupiwszy jej

wystrojoną marionetkę, matka tłumaczy dziecku: "- Pamiętaj, byś była grzeczną, jak ta lalka!". Służba poucza ją, że "mąż to duża lalka, co mruga wąsami, po łysinie się głaszcze, a jak ją żona dobrze ściśnie, to z gęby pieniądze wyrzuca"[14]. Cóż dziwnego, iż bohaterka wyrasta na istotę pozbawioną elementarnych ludzkich odruchów.

W kontekście takich poglądów całkiem naturalne stają się głosy krytyków, widzących w Izabelach i Ewelinach niezawinione produkty systemu wychowawczego. Biologicznie dojrzała, dwudziestopięcioletnia kobieta, która bez przykrości przyjmuje uściski Starskiego, wierzy, że dzieci to "małe cherubiny, zesłane z nieba po to, ażeby starsi mogli urządzać kinderbale" (I, 45). Nic nie wie i nie będzie wiedziała o życiu, bo wymaga się od niej tylko tego, by nawet najgłupsze pytania zadawała - z wdziękiem. Jak by wyglądała - gdyby żyła - córeczka Krzeszowskich? Biologicznie - płód degeneracji i nieatrakcyjności, umysłowo i moralnie - zapewne potworek. Może nawet dochodziłoby do konfliktów z matką o prawo do zabawy lalką od "Lessera" za piętnaście rubli? Kult sprzętów po zmarłej, ustawiczne sprzątanie jej pokoju, zabranianie innym korzystania z zabawek przy całkowitym lekceważeniu spraw dietetyki i higieny, zdają się świadczyć o niedojrzałej, dziecięcej umysłowości. Krzeszowska tkwi w dziecięctwie; dorosła na tyle, aby nikczemnie czynić ludziom zło, lecz jej stosunek do zabawek (Heluni nie wolno ich dotykać) i gorsząca rola w procesie, zainspirowanym zresztą przez kalumnie Maruszewicza, wskazują, że ta moralna siostra Dulskiej przeżywa dzieciństwo zamiast swej córki.

Przywiązanie baronowej do tej lalki można porównywać z wypadkami, opisywanymi w pedagogice, które potwierdzają, iż dla dzieci zabawka jest najwyższym dobrem. W sądzie nazywa ją "najdroższą pamiątką", bez której nie ma dla niej życia ("Myślałam, że umrę z żalu"). Helunia, wbrew zakazowi matki, całuje Chrystusa "w buzię", lalkę zaś - "w koniec lakierowa-

nego bucika". Mówiąc o niej obie stosują nadwyżkę hiperboli i superlatywów. W sądzie toczy się rozprawa o kradzież, lecz w pewnym momencie zmienia się w scenę wyroku Salomona. Matkami, zgłaszającymi prawa do dziecka, są Helunia i baronowa. I - jak w Biblii - tylko prawowita matka przeraża się na widok scyzoryka, którym rozpołowią jej dziecko.

Już ta reakcja świadczy o niewinności Stawskiej. Przekonującego dowodu dostarcza Wokulski.

"Lalki takie sprowadzałem z zagranicy w kawałkach: oddzielnie głowy, oddzielnie korpusy. Niech więc pan sędzia odpruje głowę, a wewnątrz znajdzie moją firmę" (II, 180).

Takie praktyki rzeczywiście stosowano. W **Kronikach** Prus nieraz je wykpiwał, potępiając snobizm kupujących i nieuczciwość kupców, którzy produktom wyrabianym w kraju naklejali zagraniczne metki[15]. W latach osiemdziesiątych prasa często informowała o ogromie importu zabawek, zachęcając do rozwijania krajowej produkcji w interesie ekonomicznym i wychowawczym. W 1878 r. na łamach "Nowin" kilka razy pojawił się temat lalek. Cytowany już Jeż był zgorszony eksponowaniem w Paryżu lalek, których cena przekraczała 1000 rubli. W tymże roku sprowadzono do Warszawy duży transport paryskich lalek, wyposażonych w najmodniejsze stroje kobiece. Obszerny artykuł w "Nowinach" przestrzegał matki, że wcześnie rozbudzony w dziewczętach gust do strojów może je w przyszłości sprowadzić na złą drogę. Ponurej wizji "paryskiego półświatka" przeciwstawiał "czystość domowego ognia, płonącego cnotami naszych kobiet"[16].

Lalka miała bowiem dać dziecku radość, ale też ukształtować obywatela. Spotykamy w **Kronikach** relacje z wystaw, na których lalki, ubrane w miejscowe stroje, pokazane na tle lokalnych zabudowań i sprzętów, były świetną lekcją poglądową etnografii. Dlatego Prus popierał sklep "z lalkami typu miejscowego zamiast cudzoziemskich"[17]. Ten motyw z powieści, niby przypadkowy, spójnie się wiąże z poglądami na istotę

narodu, wyłożonymi w **Szkicu programu**... Każdy naród - pisał tam autor - jest inną funkcją warunków rasowych, historycznych, klimatycznych itd., więc nie może kopiować innych. Specjalista w sprawie wychowania nie bez dumy pisał:

"Norymberska lalka przestała być uniwersalną zabawką a dziś nasza matka daje w rękę córeczce krakowiankę [...]"[18].

Z przeglądu różnych słowników językowych wynika, że "lalka" (w staropolszczyźnie: łątka) często jest reprezentowana w potocznej frazeologii. Coraz rzadszy wydaje się ton uznania (być pięknym jak lalka), natomiast utrzymuje się znaczenie pieszczotliwe. Warto wspomnieć, iż w języku Prusa to drugie często występuje. Do żony mówił "Laluniu" i ponoć to słowo wymówił w ostatniej chwili życia. Gustaw Kamieński wspominał, iż autor **Emancypantek** często stosował wobec znajomych formę "laluś" jako znak życzliwości[19]. W gwarach i w polszczyźnie potocznej (a i w literaturze, np. w opowiadaniu Gomulickiego **Strach**) zwrot "pójść do lali" znaczył: umrzeć. Zdecydowanie ujemne zabarwienie miało zaś przyrównanie człowieka do lalki, akcentujące jej ograniczoność kinetyczną. "Lalka" jest wtedy synonimem "kukły" i "manekina". Stach Połaniecki ciągle tak nazywa pannę Krasławską, bo drażni go jej apatyczna twarz bez wyrazu, sposób poruszania się, ściśle dostosowany do przepisów **bon tonu**, jednostajny ton głosu i wypowiedzi ujmowane w formułki stosowne do okoliczności. Taka lalka to człowiek pozbawiony podmiotowości, ubezwłasnowolniony w swych decyzjach i odruchach, seryjny produkt fabryki życia towarzyskiego.

Określając kogoś mianem lalki różni autorzy wyrażali dezaprobatę wobec pewnych wartości i systemu wychowawczego, który je lansował. Dotyczyło to zwłaszcza zaniedbań w kształceniu fizycznym młodzieży, kosmopolityzmu oraz preferowaniu zewnętrznej ogłady salonowej kosztem wartości moralnych. Widać to w **Lalkach** Kraszewskiego, w **Szalonej**, zresztą

autor ten często używa tego słowa w sensie pejoratywnym, zwłaszcza w odniesieniu do mężczyzn. Wojna, wypowiedziana lalkom, wiele zawdzięcza ruchowi emancypacyjnemu. Chmielowski twierdził, że położenie materialne zmusiło kobiety do "zaprzestania roli lalek salonowych"[20]. Zagorzałe feministki, jak Orzeszkowa, kobiecie-lalce i kobiecie-niewolnicy śpiewały "o godności człowieka i prawach obywatelki"[21]. Inna twierdziła, iż prawa do męża nie może mieć "kobieta fizycznie źle wychowana i nędznie rozwinięta, mizerna i wątła »laleczka«, wystawiona na pokaz w turniurach i obręczach - istny szkielet scenicznego rusztowania zawieszony dekoracjami"[22]. Afektacja stylistyczna przypomina tu pannę Howard, piętnującą "lalki, które marzą o zrobieniu kariery przez zamążpójście".

Kontekst wychowawczy, wywołany motywem lalki, był dla czytelników oczywisty. Izabelę i Ewelinę wychowano na ozdoby salonów, wpajając im wizję życia bez trudów, niepowodzeń i bez pracy. Wyuczono je kokieterii, a hrabina Karolowa daje nawet Beli korepetycje ze sztuki zdobywania męża. Ideał Wokulskiego jest kosmopolitką, która mechanicznie wydaje lekcję o dziejowej misji arystokracji i nigdy nie zdobywa się na samodzielną opinię. Nazywanie jej wprost lalką salonową nie było autorowi potrzebne - wystarczała stylistyka baśni, użyta przy jej prezentacji. Było nawet niecelowe, gdyż odbierałoby jej aurę niepospolitości. Bohaterowie innych utworów Prusa rzadko używają tego określenia; jeśli już, to w sposób nie przynoszący chluby ich wychowaniu - poniżają godność człowieczą swych rozmówców. Mamy tego dowód w postaci młodego pozytywisty z **O złudzeniach w życiu**, który starając się o pannę mówił jej, że "wszystkie nasze kobiety są źle wychowanymi lalkami". Młody chemik ze **Sławy** twierdzi, iż "damy są lalkami". W przekreślonej wersji autografu było tu "kobiety są to martwe lalki". Przypomnijmy, że to zestawienie "damy i kobiety" pełni ważną rolę w **Lalce**. "Damy" wskazują na kry-

tykę wychowania salonowego, cecha martwoty otwiera pole do innego kompleksu zagadnień, do planu mitycznego.

Poznajemy Izabelę przy lekturze **Kartki miłości** Zoli, gdy "p. Rambaud naprawiał zepsutą lalkę małej Joasi", a więc spełniał rolę kreatora, przywracającego jej utraconą istotę. Może to być zapowiedzią losów bohaterki. Narrator prezentuje ją jako postać spoza tego świata w stylu cudownej baśni. I ona, i książę uznają siebie za potomków bogów, istot nadludzkich. "Bóstwo", "anioł", "święta" wchodzą tu, wraz z "lalką" i "manekinem", w szereg opozycji do "człowieka". Ten układ antynomiczny je łączy, dzieli zaś to, że szereg pierwszy należy do świata fikcji, któremu jednak przypisuje się w kulturze władzę nad człowiekiem, możność ingerowania w jego losy, gdy szereg drugi to rzeczy, utworzone przez człowieka i podległe jego manipulacjom. Pierwszy unieważnia pytania o słuszność czy niesłuszność, dobro i zło etc. Istnieje poza zasięgiem ludzkiej woli i moralności. Człowiek w ręku Boga jest marionetką, posłuszną jego woli; lalka we władaniu człowieka upodmiotawia się, uczłowiecza. Magnetyzer Palmieri każe swemu medium ściskać i całować łopatkę od węgli - Helunia rozpacza na widok okaleczonej lalki.

Plan mitu to głównie sprawa Galatei i Pigmaliona. Ożywiona wolą człowieka-kreatora kukła często fascynowała wyobraźnię artystów. Służyła różnym celom: bywała protestem przeciw urzeczowieniu człowieka w świecie wartości ahumanistycznych, wyznaniem, że ten świat nie jest naszym światem; była ostrzeżeniem, iż człowiek przestał kontrolować własny rozum i owładnęło nim szaleństwo, że stał się narzędziem zła etc. Homunculus, Golem, Absolut, robot, manekin przestają być narzędziem w rękach człowieka, a zaczynają rządzić ludźmi[23]. To **Frankenstein** Mary Wollstonecraft Shelley, **Golem** Gustawa Meyrinka, to Karol Čapek, Witkacy, Schulz, Bruno Jasieński, a z nowszej literatury **Kukła** Marka Sołtysika czy **Kukły mistrza Damiana** Edwina Jędrkiewicza. Z ich ożywieniem przychodzą na świat zło i groza.

Mit Galatei jest mitem pogodnym, mitem o zwycięskiej miłości. Miłości "pogańskiej", cielesnej. Jest pochwałą piękna ludzkich kształtów. W wersji antycznej to nie Pigmalion ożywia wyrzeźbiony posąg, lecz poruszeni jego uczuciem bogowie czynią zeń człowieka, aby Pigmalion mógł poślubić Galateę. Tej wersji odpowiada uczucie Izabeli do posągu Apollina - "I stał się cud: pieszczony przez kochającą kobietę głaz ożył" (I, 51). To ujęcie żartobliwe, potrzebne Prusowi do zaznaczenia, że marzenia Izabeli mają podtekst erotyczny, gdyż śnią się jej tylko mężczyźni, i to odmłodzeni oraz uprzystojnieni.

W czasach współczesnych autorowi był to częsty motyw w sztuce. Przypomnijmy cykl obrazów E. Burne-Jonesa **Pigmalion** (1870), komedię Wiliama Schwencka Gilberta **Pigmalion i Galatea** (1871) czy operetkę Franza von Suppé **Piękna Galatea**, wystawioną w Warszawie w r. 1867. Pozytywistyczny Pigmalion jest zmysłowym kochankiem, traktującym rozłącznie małżeństwo i upojenie kobiecymi wdziękami. Może nawet jest to Don Juan, któremu maska Pigmaliona służy do zatuszowania braku wiary w potęgę uczucia, zdolnego ożywić rzecz, ale też braku odwagi do walki o "wolną miłość". "Wieczna historia Galatei" - mówi Połaniecki, zgorszony tym, że Krasławska nie odpowiedziała na uczucie młodego lekarza. Lecz kiedy ciężarna Marynia brzydnie, zwyczajnie uwodzi Maszkową, której od tej pory nie nazywa już "automatem", "lalką", "zgaszoną świecą". Grzmicki, bezskutecznie nakłaniający podolską wdowę do uwierzenia w paryskie frazesy miłosne, mówi rozżalony:

" - To tylko dowód, że mi nie dano być Pigmalionem który by umiał tchnąć płomień życia w kamienne piersi Galatei..."[24]

Frazeologizm "kamienne serce" to pospolity zwrot oznaczający kogoś nieczułego. Wszedł do arsenału tradycyjnej topiki miłosnej. W literaturze romansowo-salonowej należał do sta-

łego i banalnego repertuaru zawiedzionych zdobywców kobiet. Posługuje się nim np. Solski, mówiąc o Helenie Norskiej. Zwrot równie konwencjonalny i pusty, jak "lodowate serca", o jakich rozmawiano w świecie panny Łęckiej. Zatarł się jego baśniowo-mityczny rodowód; używający go mają świadomość maski potrzebnej do flirtu. To tani komplement, którym mężczyzna wbija w dumę kobietę, sugerując podjęcie walki z szatanem, używającym jej do czynienia zła na świecie. W wyborze aforyzmów karnawałowych jest wiersz Antoniego Pileckiego, mówiący o kobiecie, która na miłosne deklaracje szatana odpowiada, iż wpierw musiałby zmienić jej "serce w głaz twardy".

"Odtąd duch złego, gdy kroczy
W uczuć i czynów rozterce,
Szuka kobiety uroczej,
Która kamienne ma serce..."[25].

Pozytywistyczni Pigmalion i Galatea mają cechy kreatywne, lecz też symbolizują pierwiastek zła, grzechu, pogańskiego biologizmu. W powieści Stanisława Grudzińskiego **Żona artysty** o tym motywie rozmawiają Wirska z Henrykiem, komentując decyzję matki o udostępnieniu pannie biblioteki, by chłodna dziewczyna poznała obietnice rozkoszy. Wkrótce panna i artysta występują w żywym obrazie **Galatea i Pigmalion**. Wreszcie żona malarza przypadkiem widzi cienie Pigmaliona i Galatei.

"Zbliżyli się do siebie, ręce jego wyciągnęły się ku niej i nagle dwa cienie zlały się w jedno, jakby złączone gorącym uściskiem. Snadź piękna Galatea ożyła całkowicie"[26].

Motywacje takich zachowań są pozornie niezależne od woli człowieka: nieprzeparta ciekawość, która go pcha ku lalce, system wychowawczy, mit artysty - nowożytnego poganina, czciciela piękności etc. W planie moralnym jest to zawsze obrona wartości rodziny i religii. W kontekście takich utwo-

rów Pigmalionem jest Starski wobec Eweliny. Znamienne, że pokazano ją najpierw jako towarzyski manekin w ruchach i słowach, zaś przed przyłapaniem na zdradzie trzymają się z uwodzicielem pod ręce i chichocą. "Snadź [...] ożyła całkowicie".

Ale ten mit jest w **Lalce** potraktowany osobliwie i przewrotnie. Bywały dyskusje o to, czy Izabela jest lalką, czy Wokulski pajacem w rękach jej i innych. Ciekawą interpretację dał Wacław Grubiński, ujmując ów mit w kategorię tragizmu.

"Tragedią Wokulskiego - pisał - jest, że kocha Izabelę, jakiej nie ma, jaką sam stworzył. Przypomina się legenda grecka o artyście i jego posągu. Łaskawi dla Pigmaliona nieobliczalni bogowie zadrwili z Wokulskiego. Gdy Galatei dali życie wewnętrzne według ideałów rzeźbiarza, z marmurowego posągu Izabeli zrobili żywego pawia!"[27].

Do sprawy tragizmu przyjdzie wrócić.

Interesujące ujęcie daje Wanda Krzemińska. Wokulski jest bohaterem mitycznym jako symbol niedosytów i poszukiwań, jednocześnie zaś realistycznym, osadzonym we współczesnej sobie rzeczywistości. Przez miłość, potwierdzającą istnienie pierwowzorów literackich (podobnie ujmowała to Klara Turey), chce zrzucić z siebie piętno przeszłości i wyzwolić się w "powtórnych urodzinach".

"Odwrócenie sytuacji istniejącej w micie o Pigmalionie i Galatei dało szczególnie bogaty plon psychologiczny; »Galateą« jest tu Wokulski: mężczyna, żołnierz i handlowiec, a nieświadomym Pigmalionem - niezbyt młoda panna z podupadłej rodziny szlacheckiej, należąca do »gorszego« towarzystwa ówczesnej Warszawy. Proces przemiany, a więc znów stawanie się magiczne, został ukazany przez autora w sposób obiektywny i rzeczowy, przy tym zaś w ukryty sposób ośmieszający bohatera"[28].

To jest jednak układ dwustronny. Mocą swej "boskości" Izabela budzi Wokulskiego do czynnego życia, ze zleniwiałego mieszczucha czyni bohatera wyprawy po złote runo, z kantoro-

wicza - potencjalnego zbawcę kraju i ludzi. W jej rękach "pień z czerwonymi rękami" zmienia się w eleganta w białym cylindrze[29]. To jej sugestie sprawiają, że pozbywa się sklepu i przyjmuje styl życia wyższych klas. Lecz Wokulski ze snu zleniwienia przechodzi do snu zamagnetyzowania; ożywiona Galatea ma okresy aktywności, gdy jest samonakręcana kluczem złudy odwzajemnionych uczuć, oraz letargicznej apatii życiowej, kiedy ta sprężyna przestaje działać. Wokulski jest marionetką Izabeli, choć obwinianie jej o jego klęskę nie jest uzasadnione w świetle poprzednio dokonanego rozróżnienia bóstw, lalek i ludzi.

Zastrzeżenia krytyków co do psychologicznych uproszczeń wizerunku Izabeli nie są zasadne, jeśli uwzględnimy fakt, że jest ona pokazana od strony socjologiczno-obyczajowej typowości oraz przez pryzmat literackiego mitu anielskości (z perspektywy Wokulskiego). Bogini jako lalka, lalka jako bogini. Wydaje się, iż Krzemińska nie powiedziała wszystkiego. Jest i tak, że Wokulski to Pigmalion wobec Izabeli. To przecież śpiąca królewna, zaczarowana przez złe moce reliktów kastowego, feudalnego wychowania, którą chce do życia obudzić kupiec. Scena w zamku jest tego dowodem. Po bajce Węgiełka Wokulski mówi do panny Łęckiej "Obudzisz się, ty moja królewno...". W kulturze ludowej taki sen powodują złe moce, chcąc zaprowadzić swój porządek na świecie. Określeń "lalka", "sen", "zbudzić się" używa Zasławska wobec Eweliny, ale w znaczeniu niedojrzałości. Niemniej obie wersje snu, czyli martwoty, bezżycia są formą czekania na inicjację miłosną.

Pigmalion-Wokulski chciałby lalce dać zdolność kochania i ożenić się z nią, a potem uszlachetnić rasę ludzką. Im bliżej pomyślnego finału, tym bardziej spada jego aktywność jako organizatora i uczonego. Dalski jest równie egoistyczny w pracy nad ustrojeniem lalki na podobieństwo swoich wyobrażeń. Doznawszy porażki - aktywizuje się w pracy społecz-

nej. Koło nich kręci się Starski (Pigmalion diaboliczny, ożywający uśpione w mężatkach namiętności). Wątek faustyczny i prometejski nakładają się na legendę wielkiej miłości i wielkiej zdrady, dialektykę reguły przyzwoitości i perwersji. Obaj zakochani są ciągle zafascynowani zdradą, która wszak jest warunkiem zaistnienia mitu wielkiej miłości romantycznej[30]. Galatee zaś nie chcą być "poskromionymi złośnicami"; każda zagra rolę Kirke, każda chce wzbogacić zależne od Pigmaliona życie ryzykiem przekroczenia zakazów społecznych. Nie ma jednego mitu: jest kryzys instytucji małżeństwa i powszechna dezorganizacja ideologii.

Dodatkowo można tu mówić o mniej popularnej Galatei, tej z **Metamorfoz** Owidiusza, zakocnanej w 16-letnim pasterzu Acisie. Kochankowie pod skałą słuchają miłosnych śpiewów Polifema, zalecającego się do nereidy Galatei. Odkryci, pierzchają, lecz Acis zostaje przygnieciony skałą. Jego krew nereida zmienia w źródło rzeki.

Skojarzenie może niezbyt trafne, zwłaszcza w układzie Starski - Polifem - Wokulski. Gdy się jednak zważy, że arystokraci to w powieści świat boski, że właśnie w Skierniewicach Izabela fascynuje się dziką determinacją kupca (a odważnym gestem można ją zdobyć; Molinari tak heroicznie szukał pod stołem jej ręki, iż "... cóż miała zrobić?..."), że nie reaguje na śmierć ojca, ale po wybuchu w zamku wstępuje do klasztoru, co zawsze symbolizuje przejście na drugą stronę życia, że wreszcie Acis - istota ziemska - ginie przywalony skałą... Nawet rzece (życie wieczne) można przyporządkować **Non omnis moriar**.

Jeśli nawet ten trop jest mylny, to poprzednie argumenty dowodzą, iż w literackim opracowaniu mitu Galatei Prus przez wymieszanie ról postaci znacznie głębiej od współczesnych ukazał skomplikowanie ludzkich pragnień o przeniknięciu w istotę drugiego człowieka, potęgę uczuć i rozmiary cierpienia, wolę i moc stwarzania oraz podświadomą potrzebę podlegania.

Wokulski-kochanek przynajmniej symbolicznie ginie pod gruzami. Kamień, mający być pamiątką miłości, został rozbity "na jakie dwadzieścia kawałków". Jak wiele innych motywów - i ten jest w **Lalce** powtórzony ze znaczącą odmianą. Zasławska najpierw chce go położyć na grobie stryja Wokulskiego, bo mu "przyjemniej będzie spoczywać pod kamieniem, który słyszał nasze rozmowy i patrzył na łzy" (I, 122). Cytat z Mickiewicza zaczyna się słowami: "Jak cień tym dłuższy [...]". Później ma zostać pod zamkiem, aby ludzie mogli zamyślić się "nad ostatecznym kresem wszystkiego na tym świecie, nawet miłości..." (II, 119). I cytat już inny.

Dla Prusa kamień miał szczególne znczenie, które możemy przybliżyć przez próbkę słownika etnolingwistycznego. W notatkach z marca 1888 r. mamy przykład na " ± Szczęścia w istnieniu":

"Kamień zakopany jest -Sz w porównaniu z leżącym na ziemi, gdyż nie wykazuje własności, mniej działa i mniej ulega działaniu. Kamień lecący w porównaniu z leżącym jest +Sz, gdyż posiada nową własność: ruch i siłę żywą. Kamień oświetlony lub uderzony jest +Sz w porównaniu z nieoświetlonym i głuchym, gdyż ma: barwę, blask, dźwięk itd. Kamień, nad którym wisi młot, jest -Sz, gdyż grozi mu zniszczenie. Kamień uszkodzony jest -Sz w porównaniu z nieuszkodzonym [...]"[31].

Skąd ten antropomorfizm w naukowych zapiskach? Czy nie jest to jakiś ślad szeroko wówczas reklamowanej antropologii Edwarda Tylora z jego centralnym założeniem o animizmie, wierze w dusze wcielające się m.in. w przedmioty, pierwotnej religii widocznej dziś w przesądach gminu?[32] Jakkolwiek by było, faktem jest, że wyobraźnia pisarska Prusa mieściła sporo kamieni. Ślimak czuje się na ziemi "osiędzony jak ten kamień przy drodze". Mefres przekonuje Ramzesa, że bogowie mogą zmienić żołnierzy w kamyki wielkości winnego grona. Gdy Madzia po chorobie wychodzi do ogrodu, kamień w jego kącie "wynurzył się z cienia pod parkanem i patrzył na nią jak starzec usiłujący przypomnieć sobie dawną znajomość"[33].

Specjalistyczne określenia typu "marmur", "granit", "wapień", "skała" są w **Lalce** nieliczne. "Kamień" wystąpił 72 razy, czyli znalazł się blisko pierwszej setki rzeczowników. Nieliczny jest "głaz", przeważnie zresztą z cytatów literackich. "Kamień" ma znaczenie fizykalne jako przedmiot materialny (dzieci rzucają kamieniami w Żydów), jest też hasłem gniazdowym potocznej metaforyki ("Głupiec czy kamień!", "zakamieniała arystokratka"). Najważniejszy jest jednak jego sens symboliczny. Książę np. byłby zdziwiony, gdyby go spytano "czy kiedy usunął z drogi kamień raniący koniom kopyta". Można to rozumieć dosłownie, ale następne zdania kontekstu (I, 175) przekonują, że chodzi o obrazowe przedstawienie jego niewrażliwości na konkretne bolączki ludzi i kraju.

Z konkretnego obiektu zasławski kamień staje się symbolem, ołtarzem miłości. Gdy się przed nim odbywają świętokradcze misteria zdrady i obłudy uczuciowej - musi być zniszczony. Lecz nie on jest tu najważniejszy. W Skierniewicach Wokulski idąc rowem w kierunku Warszawy potyka się o kamień, co mu przypomina (asocjacjonizm Baina) łzy Izabeli na zasławskim głazie. Potyka się drugi raz o kamień i z retrospekcji przechodzi w wizję, która ma kapitalne znaczenie dla idei powieści. Zdaje mu się, że był ślepym i nieczułym kamieniem, że pozwolono mu być człowiekiem ("widzieć, słyszeć, czuć"), a w nowej formie istnienia "tyle pragnął i tyle cierpiał, że martwy świat nie zaznałby tego przez całą wieczność" (II, 267). Życie daje mu cierpienie, rozpacz i żal za tym, czego nie osiągnął, a cały kosmos żąda, by wreszcie się usunął i dał innym miejsce na ów byt.

Wnet po skończeniu **Lalki** pisze Prus fantastyczną nowelę **Sen**. Jej centralnym obrazem jest kuźnia, w której wykuwa się ludzkie dusze mniejsze od ziaren maku, zamknięte w wielkich, granitowych kulach. To dusze i ciała ludzkie. Aby dusze mogły się przebić przez skorupę, poddawane są próbom cierpie-

nia, od których granit jęczy i płacze. Piotr Lehr-Spławiński zauważa przy tej okazji symbolikę wolnomularską i konstatuje:

"Cierpienie budzi więc ducha ze stanu uśpienia"[34].

Teza o wolnomularstwie może być trafna, może być to jednak przypadkowa zbieżność symboliki kulturowej. Nie przesądzając tej sprawy, warto odwołać się do etnolingwistyki, bliższej chyba światopoglądowi pozytywistycznemu przez wzgląd na Tylora, który w **Cywilizacji pierwotnej** sporo miejsca poświęcił zwykłym i człekokształtnym kamieniom, pokazując na tle porównawczym powszechność wierzeń w dusze ludzi i bogów, zamknięte w tych kształtach. Współczesna etnologia w niezwykle rozpowszechnionych wierzeniach związanych z kamieniem widzi symbolikę kosmosu i stworzenia świata. Kamień jest w tych wierzeniach bardziej sprawką diabła niż Boga, choć znamy mit, w którym z jednej części rozłupanego kamienia Bóg stwarza anioły, a z drugiej części szatan tworzy diabły[35]. Lęk człowieka przed kamieniami wynika z przypisywanych mu zdolności uwięzienia w nim ludzkich dusz[36].

Ciekawe, że w tym samym czasie motyw ożywiania posągów oraz wyczekujących na nadanie im kształtów istot żyjących złóż marmuru pojawia się u Świętochowskiego w opowiadaniach **Asbe** (1886) i **Strachy Pentelikonu** (1888). Kamień wiąże się ze złem, przemocą, piekłem, śmiercią. Każdy jakościowy przełom jest w kulturze symbolizowany rytuałem przejścia z jednej formy w inną. I w szamanizmie, i w obyczajowości różnych inicjacji (społecznych, zawodowych etc.) mamy wtedy zejście do piekieł, "uśmiercanie", zadawanie tortur. Przez zadawanie cierpień sprawdza się, czy kandydat dorósł do innego życia. Więc: kontakt z zaświatami i odżycie w lepszej postaci[37]. Przypomnijmy, że tak właśnie pokazał Prus drogę życiową Wokulskiego, przez symboliczne obrazy kolejnych śmierci i odradzania się w nowych wcieleniach. I nie tylko on, bo i Szuman, i młody Szlangbaum, i Izabela...

Cierpienie jest treścią ludzkiego życia. Jest "impulsem każącym zrozumieć i poznać innych ludzi"; jest smutnym odkryciem, że moja egzystencja wymaga czyjegoś cierpienia; jest instrumentem władzy nad kimś i źródłem adoracji kogoś, kto dobrowolnie przejął na siebie cudze cierpienie[38]. Słowa "cierpieć" i "cierpienie" w **Lalce** należą do kręgu leksykalnego Wokulskiego. Tylko on, zakochany uczony, może jednocześnie przeżywać rzeczywistość i opanowywać ją pojęciowo przez werbalizację. "Cierpię, więc jestem!..." mówi autoironicznie, jakby polemizując przez tę aluzję z racjonalizmem. Jego "ból" (to słowo z tego właśnie pola stylistycznego) ma charakter czysto duchowy. Zazdrości tym, których "jedynym cierpieniem jest zimno". Wprawdzie Misiewiczowa też mówi, że śmierć "jest kresem ludzkich cierpień", ale zaraz potem wspomina nankinowe spodnie męża, więc to zwykła paplanina. Wokulski buntuje się przeciw cierpieniu, a jednocześnie chlubi się nim, bo ono go wywyższa nad innych ("Gdybym nawet był niezwykłym, to tylko przez cierpienia, nie przez szczęście" (II, 86);

"Bo jeżeli miłość mierzy się wielkością cierpień, takiej jak moja może jeszcze nie było na świecie" - II, 128).

W dyskusji Ochockiego z Wokulskim rozważany jest problem: czy postęp społeczny można kupić za cierpienia jednostki? Innymi słowy - czy wolno od niej żądać ofiary? Czy musi być tak, że ktoś odda własne pragnienia szczęścia dla dobra innych, którzy o nim nic nie będą wiedzieli? Jak zwykle w **Lalce** ta rozmowa stawia problem, nie rozwiązując go. Myśli Wokulskiego o cierpieniu zależą od jego stanu uczuciowego. Przekroczenie punktu granicznego boleści wywołuje w Skierniewicach "już nie pragnienie, ale głód i żądzę śmierci". Ale na Powiślu, kiedy wskutek "bólu osobistego" inkorporuje powszechne cierpienia ludzi, zwierząt, a nawet przedmiotów, "które nazywają martwymi", wie, że tylko on może zmniejszyć "ocean cierpień powszechnych".

Między urojeniem a trzeźwym praktycyzmem, między sercem a rozumem, sławą a miłością, szczęściem własnym a dobrem ludzkości - oto stały repertuar dylematów głównego bohatera **Lalki**. Podejmowane przezeń decyzje są pochodną splotu okoliczności, które uświadamiając nieodzowność cierpienia, prowokują do pytań o sens i cel życia. Znamienne, że w powieści są trzy osoby wciąż ponawiające wybór między spełnieniem marzeń a śmiercią samobójczą: Rzecki, Ochocki i Wokulski. Inne postaci zdają się na porządek losu. Ta trójka idealistów gotowa jest do poświęceń dla innych. Świadomość tej gotowości pozwala im na ocenianie innych jako marionetek, zarazem jednak muszą być gotowi do spełnienia ofiary, a więc powtórzenia czynu Chrystusa.

Poświęcenie Rzeckiego wypływa z bezkrytycznej wiary w sens oddziedziczonego po ojcu posłannictwa romantycznego. Ochocki prezentuje bezlitosną apologię scjentyzmu. Wybór Wokulskiego jest trudniejszy, bo tylko on zna pełną alternatywę, tylko on był naprawdę w przedsionku nieba i piekła. Dlatego się buntuje -

"Nie jestem Chrystusem, ażeby poświęcać się za całą ludzkość" (I, 94).

Jego ideowy nauczyciel, Leon, tłumaczył, że

"Chrystus mocą poświęcenia sam jeden zbawił ludzkość[...]. O ileż więc świat by się udoskonalił, gdyby na nim ciągle były jednostki gotowe do ofiary z życia!..." (I, 355).

Już wtedy rósł w uczniu bunt, lecz nie przypadkiem Wokulski ratuje jawnogrzesznicę "magdalenkę" tuż po odejściu od grobu Jezusa. Stylistyka tej partii pełna jest aluzji ewangelicznych. Wokulski odchodzi z tego świata jak karzący Bóg, niszcząc siedlisko grzechu, ale wszystkich sprawiedliwych hojnie obdarowuje owocami swego ziemskiego trudu. "W śmierci jest życie, w cierpieniu - nadzieja, w krzyżu - zmartwychwstanie" pisze współczesny teolog[39].

Trzeba więc ofiar jednostek najlepszych, aby lalce, "której konwenanse ludzkie spętały skrzydła", umożliwić życie. Aby przypiąć "ludzkości skrzydła". Metafora skrzydeł oznacza w **Lalce** albo rozpiętość horyzontalną (wtedy jest symbolem bezpiecznego wspierania się na stabilnych wartościach, np. skrzydła "urodzenia i majątku"), albo wertykalne wznoszenie się ku doskonałości. Skrzydła to kontrast i wybór, uwiązanie i wolność. Skrzydła to anielstwo, doskonalsza forma człowieka. Motyw balonu, metalu lżejszego od powietrza i latającej machiny symbolizują zniechęcenie do dotychczasowego istnienia oraz pragnienie przebudowania świata. Dla Wokulskiego oznacza to biologiczne udoskonalenie człowieka i wyzwolenie duchowe przez zniesienie wszelkich granic, jakie kiedyś wytworzył. Geist jest w swym programie bezwzględny: w gromadzie "wołów, baranów, tygrysów i gadów" ledwie co dziesięciotysięczna istota człekokształtna jest człowiekiem. Ona ma być zalążkiem cywilizacji, która nie obróci wynalazków przeciw ludzkości. Tak Geist, jak i Ochocki lekceważą jednostkowe cierpienia, scjentyzm jest dla nich ideologią nie dającą człowiekowi prawa do wahań, rozterek i bólu.

Wokulski, przy wszystkich ośmieszających go aktach pokory wobec cielca arystokracji, daje czytelnikowi wiarę w sens cierpienia i ofiary. One pozwalają ludziom, zamkniętym w rolach manekinów, obudzić się ze "snu przedbytowego", w którym "razi ich każdy objaw żywotności". Kamieniom i kukłom dają dusze. "Dusza" to rzeczownik z grupy najczęstszych w powieści. Metonimizuje człowieka, przy czym w **Lalce** ma ona cechy substancjalne oraz zdolność samodzielnego bytowania poza ciałem[40]. Oto garść przykładów: "jego rozdarta dusza nawet na tak prosty czyn nie może zdobyć się bez wahań", "Czyliż on [świat nadzmysłowy] słabiej pociąga za sobą dusze ludzkie aniżeli księżyc fale oceanu?...", "Patrząc na te ciała nieruchome można było myśleć, że na chwilę opuściły je dusze i uciekły do jakiegoś lepszego świata", "kupiec klesz-

czami pochwycił mu duszę", "on nie jest złudzeniem, ale rzeczywistym człowiekiem, chorym na raka w duszy", "jego raniona dusza uciekłszy z ziemi błądzi po jakichś czarodziejskich krainach".

Słowem - dusza to istota człowieka, jego myśli, uczuć i woli. Przypomnijmy, co mówi Ochocki o Ewelinie:

"Istny kawał mięsa przy kości, który udawał, że ma duszę, a miał zaledwie żołądek... Pan jej nie znałeś, pan nie wyobrażasz sobie, co to jest za automat i jak tam pod wszelkimi pozorami człowieczeństwa nie było nic ludzkiego..." (II, 313).

Tak wróciliśmy do lalki, w której "nie zbudził się jeszcze ani rozum, ani serce". Wydaje się, iż ten wybiórczy słownik etnolingwistyczny **Lalki** strukturalizuje się wewnątrz powieści. Kiedy Wokulski otarł się o granicę śmierci w Skierniewicach i przez płacz symbolicznie oczyścił się z wpływu złych mocy, które go wpędziły w obłęd miłosny, zrozumiał, że w nieszczęściu zostają mu wierni: ziemia, prosty człowiek i Bóg. Tej triadzie odpowiada inna: kamień, cierpienie i dusza. Nad świadomymi czynnościami bohaterów **Lalki** jest nadbudowany plan mitu. Nie na tym jednak polega tragizm Wokulskiego, że - jak pisał Grubiński - bogowie z niego zadrwili. Nie wtedy jest tragiczny, gdy widzi swoje bóstwo jako lalkę w rękach Starskiego, lecz kiedy uświadamia sobie, "co to za piekło być tak śmiesznym jak ja, a zarazem tak nieszczęśliwym, tak oceniać swój upadek i tak rozumieć, że jest niezasłużony?..." (II, 339).

"Typy tragiczne - pisał August Jeske - z własną zderzają się istotą i w tym to spoczywa szczyt nieskończonej ufności bohatera ku sobie samemu, ku swemu wewnętrznemu przekonaniu"[41].

W dramatach Świętochowskiego determinizm przeradzał się w fatalizm[42]. Prus humanizuje tragizm, nadaje mu ludzkie cechy; bohater jest tragiczny przez to, że upada pod własnym

dziełem, że zapatrzony w jedne wartości traci z oczu inne, że nie dostrzega, jak - uczłowieczając lalkę - staje się przedmiotem czyichś manipulacji...

Metafora lalki prowadzi też do rozważań o porządku kosmosu. Ten trop myślowy podjął już Kazimierz Ehrenberg, a po wielu latach rozwinęli Stanisław Eile, Andrzej Tauber-Ziółkowski, Eugeniusz Czaplejewicz i Jan Żernicki[43]. To uwalnia nas od obowiązku szczegółowej argumentacji. Chodzi w niej o to, że marionetki w rękach Rzeckiego miniaturyzują społeczeństwo ludzkie. Prus w **Lalce** rozwija koncepcję Platona, według której człowiek jest kukłą w teatrze życia. Teatralizację najłatwiej jest uchwycić w obrazie świata Łęckiej - jego słownik roi się od "dekoracji", "obrazów rodzajowych", "widowisk" czy "maszynistów teatrów". Jest to łatwy sposób satyry na złudzenia arystokracji, że nadąża za biegiem życia. Tak właśnie perswadował księciu jego francuski przyjaciel:

"To tylko kulisy i kostiumy, które z jednego Wojtka robią księcia, a z innego parobka. W rzeczywistości jeden i drugi jest lichym aktorem" (I, 174).

Te satyryczne intencje nie wyczerpują, ale zaledwie inaugurują rozważany w **Lalce** problem: czy człowiek jest tylko kukiełką w rękach sił, których intencji nie umie przewidzieć. czy też ma własną wolę? Zza sklepowej szyby Rzecki dostrzega ludzkie marionetki. Izabela, a i Wokulski w chwilach apatii, widzą przez okna nie ludzi, ale lalki pchane jakimś transcendentnym rozpędem. Wizja świata jako teatru i człowieka-marionetki w tym widowisku pojawia się w **Lalce** jako przeciwwaga wobec idealistycznych przekonań o bycie kreowanym i kierowanym przez człowieka. Możliwe, że ten trop myślowy podjął Prus za Platonem. Warto wszak przypomnieć, że w kulturze XIX wieku, w miarę upodrzędniania się człowieka od wartości materialnych, wzrastało zainteresowanie teatrem

lalek. Znajduje ono odbicie w klasycznych dziś rozprawach E.T.A. Hoffmana, H. Kleista czy E.G. Craiga[44]. Autor **Lalki** nie musiał znać książki Charlesa Magnina **Histoire des Marionnettes en Europe** (Paris 1852), ale jako czytelnik "Tygodnika Ilustrowanego" nieraz widywał rysunki szopek, wykonane przez Andriollego czy Pillatiego. Sam zresztą oglądał teatrzyki lalkowe.

"Lalka wyśmiewa błędy moralne i wady społeczne, a jednocześnie umacnia wiarę w postęp moralny i społeczny ludzkości"[45]. W konwencji kukiełkowej łatwiej jest o satyrę i parodię niż o tragizm. Drugoplanowe postaci z **Lalki** są właśnie tak pokazane: jako charakterystyczne marionetki grające tylko jedną rolę. To Rydzewscy i Pieczarkowscy, wchodzący w salonową scenę z mechanicznymi ukłonami i równie mechanicznymi kwestiami mówionymi. To Molinari, którego Ochocki nazywa "poliszynelem" a więc komiczną postacią z komedii **dell'arte**... Podobieństwo człowieka do lalki wzrasta w miarę odległości, z jakiej się na niego patrzy.

"Życie toczy się - notował Prus - fakta rodzą się, rozwijają i nikną wywołując skutki, autor zaś patrzy na to wszystko jakby przez okno złożone z 4 szyb: organizmu, myśli, uczucia i woli. Czasem patrzy na ten sam fakt przez parę szyb, czasem przez tę, która pokazuje najwyraźniej"[46].

Już w **Duszach w niewoli** (1876), w rozdziale **Maskarada**, autor ironizuje na temat karnawałowego przeistaczania się ludzi w postaci, które chcieliby grać w prawdziwym życiu. W **Lalce** świat masek i zabawek uprzytomnia, że ponad ludzkimi złudzeniami o własnej niepowtarzalności istnieje odwieczny repertuar ról, jakie człowiek gra w teatrze życia. Szczęśliwy i dumny z wyróżnienia społecznego (tylko on z licznej rzeszy mieszczaństwa był na święconym w arystokratycznym salonie) Wokulski widzi Plac Ujazdowski, gdzie "na dachu ukazywali się jaskrawo odziani pajace albo olbrzymie lalki". To ich podziwia i oklaskuje tłum podobnie jak triumfatora,

który wdrapał się na słup. A Rzecki nakręca marionetki i na słup wspina się niedźwiedź. Teatr lalek wciąż jest obecny w powieści, stanowiąc rodzaj sceptycznej refleksji, nadbudowanej nad oczekiwaniami i działaniami postaci. Nie chodzi tylko o to, że scena z marionetkami Rzeckiego jakby otwierała i zamykała plan wydarzeń, lecz i o utajone obrazy. Wokulski identyfikuje się z Don Quichotem, a w lekturze jego przygód nie mógł wszak prześlepić żałosnego czynu rycerza, atakującego teatrzyk lalek. Przez tę analogię Prus chce rozwiązać problem sensu życia człowieka oraz mechanizmów, które wyznaczają mu określoną rolę do zagrania w teatrze życia.

Prawdziwy człowiek, według Geista, to istota "z rozumem, sercem i energią" (a więc: myśl, uczucie i wola). Brak którejś z tych cech zmienia go w kukłę. System wartości arystokracji i mieszczaństwa podporządkowuje człowieka, wyznacza mu ograniczony zakres roli życiowej. W tym społecznym letargu każda inicjatywa spoza scenariusza budzi obawę o naruszenie układu. Szprotom i Węgrowiczom, księciom i Łęckim łatwiej jest żyć bez pytań o cel tego życia. Toteż kręcą się w marionetkowym światku i tylko obserwują, jak inni go zmieniają. Każdemu z nich czegoś brak do pełni człowieczeństwa. Każdy uległ alienacji, zatracił gdzieś duszę - gatunkową istotę człowieka - oraz uzależnił się od mechanizmów zewnętrznych: od pieniądza, pozycji społecznej, od idei czy ideologii. Jesteśmy niewolnikami samych siebie, mówi Prus. Niewolnikami ciała, podległego instynktom, nad którymi nie mamy kontroli, oraz niewolnikami wyobrażeń, jakie wytworzyliśmy tłumiąc te instynkty.

Z pozycji Wielkiego Obserwatora życie ludzkie istotnie przypomina rolę marionetki, która nie ma wpływu na decyzje swego stwórcy. W metaforze sprężyny, machiny, motoru Prus wyraził tezę o witalnym ograniczeniu człowieka. Zabawki, którymi się bawi Rzecki, uzmysławiają, że człowiek jest też ograniczony przez wyznaczony mu tor działań. Nie potrafi po-

móc innemu, za to umie "zrujnować cudze życie", kiedy jest "źle kierowany". Z perspektywy starego subiekta, zajętego rozpoznawaniem porządku świata, rzeczywistość jest ślepym mechanizmem, który niszczy szlachetnych Wokulskich, a zostawia przy życiu marne kukły, bo te akurat pasują do otworów w sicie losu. Człowiek niczym się wtedy nie różni od kamienia. Ale Wokulski w Paryżu odkrywa, że nad pozornym chaosem odizolowanych działań ludzkich jest plan doskonalenia cywilizacji.

Potrzebny jest więc dystans, by zaobserwować i uporządkować pojęciowo cel działań ludzi w widowisku życia. Opinie o tym, czy jest to ogniwo w łańcuchu postępu ludzkości, czy też daremna ofiara, zależą od aktualnego samopoczucia jednostki. Ani uczoność Wokulskich, Ochockich i Geistów, ani doświadczenie życiowe Rzeckich nie dadzą odpowiedzi na zagadnienie: czy życie ludzkie potwierdza przypuszczenia o niezależnym od człowieka sensie świata. Ale człowiek musi wciąż ponawiać pytanie o cel swego istnienia. Włodzimierz Zagórski, którego poemat **Król Salomon** cytuje Wokulski, twierdził, iż na przekór biblijnej "Vanitas vanitatum" istnieje "Mądrość mądrości wszelkiej - miłość"[47].

W **Lalce** nie ma opowiedzenia się za miłością bądź mądrością. I jedno, i drugie czyni z człowieka niewolnika i ofiarę. Świat, w którym muszą być Wokulscy, aby nie ginęli Wysoccy, ale muszą być Izabele, żeby ci Wokulscy mogli się przebudzić, nie daje człowiekowi szans na osiągnięcie szczęścia oraz doskonałości i tylko od niektórych żąda użyteczności. Środki zaradcze Prus przedstawił w **Szkicu programu...** Bo jeśli nawet człowiek jest tylko marionetką, to i tak dowiaduje się o tym, gdy jest już za późno na jakiekolwiek zmiany. Musi więc żyć pełnią uczuć, myśli i woli (przypomnijmy, że Wokulski b y w a szczęśliwy i użyteczny jednocześnie, podobnie Rzecki we wspomnieniach węgierskich...), żyć według prawa wymiany usług, a nie walki. "Las posągów" w Pa-

ryżu, pomnik Kopernika i posągowa Sława symbolizują postęp ludzkiej cywilizacji. Lalka oznacza uprzedmiotowienie człowieka, ubezwłasnowolnienie, lekceważenie jego prawa do szczęścia i wymuszanie obowiązku przysparzania szczęścia innym. Działania i nadzieje bohaterów powieści są rozpięte między tymi biegunami.

# Zakończenie

O stylu **Lalki** mówi się, że jest "niezauważalny", "przezroczysty", "konkretny", "przedmiotowy" albo "realistyczny". Każda z tych opinii daje się uzasadnić, choć w sposobie argumentowania zwraca się uwagę na nieco odmienne aspekty. To świadczy o bogactwie stylowym powieści. W istocie **Lalki** nie da się zamknąć jakimś jednym terminem teoretycznym. Trzeba tu raczej mówić o współistnieniu różnych odmian stylowych, połączonych w spójną całość, różnych tonacjach estetycznych i przeniesionych do powieści różnych wzorach społecznej komunikacji. Tylko taki wybór umożliwiał autorowi zmieszczenie w jednym utworze tak wielu kwestii, które w dotychczasowej tradycji literackiej ujmowało się jako osobne zagadnienia, wyrażane swoistymi stylami.

Można więc w **Lalce** wyróżnić styl liryczny, gawędowy, reporterski, satyryczny itd. Wymieniają się wraz z przeplataniem się tematów i stanowiskiem autora wobec poruszanych kwestii. W tym sensie wolno mówić o stylistycznej różnorodności. Różnorodność zapewnia też indywidualizacja i charakterystyka językowa postaci, widoczna w ich wypowiedziach ustnych i monologach wewnętrznych. W drugim przypadku postępująca psychologizacja powieści powoduje zatarcie różnic między językiem bohatera a narratora, szczególnie w podsystemach leksykalnym i składniowym. Tok myśli jest bardziej

giętki i uprawdopodobniony językowo niż we wcześniejszych fazach epiki powieściowej, na które jeszcze oddziaływała szkoła oratorskiej stylistyki klasycystycznej. Od tej tradycji **Lalka** odróżnia się też szerszym udziałem potocznej leksyki i frazeologii branej z zasobów codziennej polszczyzny przeciętnego człowieka, gdy np. romantycy chętniej korzystali z metaforyki opartej na folklorze, a więc poetyckim interdialekcie gwary. Powieść dojrzałego realizmu ma zatem styl bardziej sprozaizowany, mniej podległy kanonom poetyckości języka.

Ten styl "wynika z przedmiotu". Znaczy to, że forma potencjalnie tkwi w samym zjawisku; skoro zaś każde zjawisko ma odrębną strukturę, toteż kompozycja i styl muszą się do niej stosować. Na taki program artystyczny, zasadniczo przeciwny estetycznym założeniom powieści tendencyjnej, na pewno oddziaływał naturalizm[1]. Trzeba jednak przypomnieć, iż teoretyczne podwaliny dał mu już w latach czterdziestych Kraszewski, choć sam w ogromie prac literackich nie zawsze był mu wierny. Jest to wycinek szerszego zjawiska, które - zwłaszcza na przykładach architektury i rzeźby - zaobserwowali historycy sztuki: oto przez wieki wartością nadrzędną była w sztuce forma, zaś z końcem XVIII w. formę zaczyna się traktować jako coś utajonego w materiale. Celem staje się prezentacja estetycznych wartości materiału.

Stylistyczna różnorodność **Lalki** wynika więc z różnorodności zjawisk życia i jest konsekwencją założeń fikcji mimetycznej[2]. Tu także jest źródło jedności stylistycznej powieści, której podstawową przesłanką była teza, że język utworu ma obiektywnie prezentować rzeczywistość pozaliteracką. Pierwszym wyznacznikiem stylistycznej jedności jest więc realizm językowy utworu. Z założeń scjentystycznych wynikała statystycznie dowiedziona zasada harmonii, w myśl której Prus przestrzegał granic analogii i kontrastu.

Ametafizyczna epistemologia pozytywistyczna, oparta na logice indukcyjnej Milla, oraz psychologiczny asocjacjonizm

przyniosły kult faktów i obiektywnej obserwacji, które w stylistyce prowadziły do posługiwania się wyrazami konkretnymi, szczególnie rzeczownikami. Literacka nobilitacja potocznej leksyki i rezerwa wobec neologizmów były skierowane przeciw "romantycznemu ekspresjonizmowi". Badawcze zadania literatury, odpowiadające celom nauki, wymagały stylu obiektywizującego. Założenia przedmiotowości, upowszechniane przez admirację twórczości Flauberta, omówienia poglądów Spielhagena oraz dyskusje o obiektywizmie epiki na marginesie studium Biegeleisena o **Panu Tadeuszu**, były modelem, który najlepiej odpowiadał mentalności liberalnych demokratów.

Dzięki tej przedmiotowości możliwe było zbliżenie dialogowych scen epiki do dramatu. Jak staraliśmy się wykazać, na tej drodze Prus twórczo wzbogacił tradycje powieściowego dialogu w Polsce. Bezwzględna przedmiotowość była niemożliwa, z czego pozytywiści zdawali sobie sprawę. Niegdysiejsze oskarżanie ich o to, że przez rejestrowanie faktów ujawniali brak odwagi przy ocenie i interpretacji świata, podobnie jak wyrozumiałe pochwały za mimowiedną krytykę rzeczywistości, którą późniejsze pokolenia odczytują z ich realistycznych opisów, dziś nie mogą być utrzymane. Od dawna było wiadomo, iż Prus przełamywał zasady przedmiotowości przez humorystykę i pierwszoosobową narrację[3]. Można tu dorzucić wnioski z analizy porównań, które obok funkcji poznawczych i dydaktycznych pełnią zadanie oceny przedstawionej rzeczywistości. Możliwie obiektywnemu sposobowi prezentacji zjawisk towarzyszą intencje estetyzacji życia, widoczne w doborze obrazów, słownictwie i sposobach przedstawiania, wypróbowanych w innych dziedzinach sztuki. Styl rzeczowy i konkretny wynika z badawczych funkcji literatury. Nie oznacza to rezygnacji z jej zadań dydaktycznych. W przeciwieństwie do jawnie perswazyjnej powieści tendencyjnej dojrzały realizm użytkuje tu środki perswazji pośredniej, wysubtelnione i utajone, np. w epitetach czy intelektualnej składni.

Styl **Lalki**, tak łatwo, niezauważalnie przechodzący z bezstronnej rejestracji, zbudowanej na wzorach naukowego opisu, do narracji baśniowej czy humorystycznej, został wypracowany w szkole felietonistycznej, uzupełnionej o studia socjologiczne. Osiągnięta w ten sposób a zadokumentowana w notatkach o kompozycji świadomość teoretycznoliteracka autora pozwalała mu na nawiązywanie kontaktu z odbiorcą i dyskretne sterowanie jego wyobrażeniami o rzeczywistości. Nie tylko atrakcyjna fabuła zapewniła powieści poczytność, lecz i język - poprawny gramatycznie, ale codzienny, bliski każdemu czytelnikowi; obrazowy, ale precyzyjnie nazywający rzeczy i zjawiska.

Odczytywanie **Lalki** przez pryzmat fabuły niejednego krytyka prowadziło do wniosku, że jest niedostatecznie przemyślana kompozycyjnie. Uwzględnienie jej kształtu stylistycznego przekonuje, iż pozornie chaotyczna konstrukcja jest związana poprzez powtórzenia i kontrasty, występujące na różnych poziomach utworu. Różne możliwości interpretacji utworu, jakie stwarza otwarta kompozycja, są przygotowane już w warstwie językowej, zwłaszcza w słownictwie. Szersze uwzględnienie w tej interpretacji problematyki stylistycznej nie tylko dostarcza nowych argumentów dla dotychczasowych odczytań, lecz również pozwala zaobserwować treści mniej widoczne w płaszczyźnie zdarzeń. Szczególnie analiza dialogów pokazała, że tworząc powieść Prus starał się prowadzić studia naukowe nad stanem społeczeństwa. W metodzie pracy i wnioskach zbliżał się do przemyśleń Taine'a i Spencera.

To badawcze stanowisko sugerują już tytuły rozdziałów, np. "W jaki sposób nowi ludzie ukazują się nad starymi horyzontami", "W jaki sposób duszę ludzką szarpie namiętność, a w jaki rozsądek". Trzeba więc mocno podkreślić, że pozytywistyczna doktryna literacka opierała się na scjentyzmie. I właśnie styl **Lalki** - może niezależnie od woli autora - pokazuje kryzys myśli pozytywistycznej, kryzys optymistycznego światopoglądu, traktującego społeczeństwo jako organizm, a nie jako tłum indywiduów biologicznych, toczących walkę o

byt, podległych zwierzęcym instynktom[4]. Scjentyzm doprowadził Prusa do wiary w to, że porządek świata został rozpoznany. I ta sama postawa obiektywizmu badawczego zaowocowała przyznaniem się do bezradności w ocenie uczucia Wokulskiego. Uczony zna tu tylko pojęcie "obłęd miłosny", co jest intelektualną kapitulacją wobec próby określenia zjawiska, podobnie jak usankcjonowane w ówczesnej nauce pojęcie "obłąkaniec zmysłu moralnego".

Styl **Lalki** kryje to, czego autor nie mógł czy nie chciał powiedzieć wprost, więc tylko zebrał obserwacje, a zadaniem wyciągnięcia wniosków obarczył czytelników. Dotyczy to głównie braku poczucia tożsamości tak jednostki, jak i społeczeństwa. Prus pokazał człowieka jako kłębowisko sprzecznych sił. Pokazał ludzi rozdartych, miotających się w poszukiwaniu stabilnych wartości; ludzi, którzy chcą sami o sobie decydować, a nie mogą się wyzwolić ani od biologicznych instynktów, ani od przejętych norm i idei. Pokazał społeczeństwo rozbite, bezradne, pełne uprzedzeń i wzajemnych pretensji. To kibice z "renomowanej jadłodajni" i salonowe marionetki. W chocholim tańcu codziennych, małych spraw i pozorowanej aktywności wszyscy czekają na kogoś, kto za nich coś zrobi.

Analizując styl powieści, zwracaliśmy uwagę na jego konteksty epistemologiczne, estetyczne, socjologiczne, słowem - na warunkujący go światopogląd. **Lalka** nie powstała w ideowej ni literackiej próżni. Prus wydoskonalił artystyczne zdobycze powieści realistycznej najzupełniej świadomie, korzystając ze współczesnych zdobyczy nauki i stworzył arcydzieło urzekające naturalnością, prostotą, i - by tak rzec - skromnością stylu. W tym dziele zapisała się świadomość epoki już bankrutujących i jeszcze niedojrzałych ideologii. Obok ważnych problemów i wielkich namiętności była wszak i powszednia, mała, ale równie ważna rzeczywistość. Istota stylu **Lalki** na tym chyba polega, że mieści wszystkie te problemy, że rzeczowość i bogactwo treści prezentuje w rozległej skali wartości estetycznych.

# Przypisy

## WSTĘP

[1] J. Hen, **Nie boję się bezsennych nocy...**, Warszawa 1987, s. 300.

[2] K. Ehrenberg, **Piśmiennictwo krajowe i zagraniczne. Bolesław Prus: "Lalka"**, "Biblioteka Warszawska" 1890, T. 2, s. 297-303.

[3] H. Markiewicz, **"Lalka" Bolesława Prusa**, Warszawa 1967; **Prus. Z dziejów recepcji twórczości**, Wybór tekstów, opracowanie i wstęp E. Pieścikowski, Warszawa 1988.

[4] L. Ogińska, **Bolesław Prus w oświetleniu najcelniejszych krytyków**, zebrała i ułożyła..., Warszawa [1929].

[5] L. Włodek, **Bolesław Prus. Zarys społeczno-literacki**, Warszawa [1918]; Z. Szweykowski, **"Lalka" Bolesława Prusa**, Warszawa 1927.

[6] J. Wittlin, **Język Prusa**, "Wiadomości Literackie" 1932, nr 1, s. 6; S. Wasylewski, **O języku warszawskim Prusa**, "Wiadomości Literackie" 1932, nr 1, s. 6.

[7] W. Szyszkowski, **Opracowanie "Lalki" Prusa metodą szkoły pracy**, "Polonista" 1932, nr 1/2.

[8] Por. Z. Zaturski [I. Sternklar], **Pytania i odpowiedzi z literatury polskiej**, Lwów 1928; Tenże, **Wypracowania tematów z literatury polskiej. Część III. Literatura poromantyczna**, Lwów 1929; Tenże, **Komentarz do powieści Bolesława Prusa "Lalka"**, Lwów [1939] J. M., **Bolesław Prus. "Lalka"**, Tarnów 1914; W. J., **"Lalka" Bolesława Prusa. Rozbiór, cha-**

**charakterystyka osób, treść powieści, tematy, pytania i odpowiedzi**, Warszawa [1928]; M. Lewicka, **"Lalka" Bolesława Prusa (Aleksandra Głowackiego)**, Przemyśl - Warszawa 1927; K. Borkiewicz, **Charakterystyki literackie pisarzy polskich. VI. Bolesław Prus (Aleksander Głowacki). "Lalka"**, Poznań [1938]; H. Radziukinas, **"Lalka" Bolesława Prusa**, Lublin 1946; Cz. Latawiec, **Bolesław Prus. "Lalka"**, Poznań [1947].

[9] H. Kurkowska, **O języku "Lalki" Prusa**, "Poradnik Językowy" 1948, z. 1, s. 2 - 8; **Uwagi o budowie zdania w "Lalce"**, "Sprawozdania z posiedzeń Komisji Językowej Towarzystwa Naukowego Warszawskiego". Wydział I Językoznawstwa i Literatury. T. III, Warszawa 1949, s. 67-80.

[10] T. Smółkowa, **Słownictwo i fleksja "Lalki" Bolesława Prusa. Badania statystyczne**, Wrocław 1974 (przytaczane w naszej pracy liczby dotyczące leksyki pochodzą z tej książki).

[11] Ich ukoronowaniem jest książka **Składnia wybranych utworów Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego**, Poznań 1983. Inne rozprawy cytujemy w dalszych częściach pracy.

[12] H. Kurkowska, S. Skorupka, **Stylistyka polska. Zarys**, Warszawa 1959.

[13] T. Skubalanka, **Historyczna stylistyka języka polskiego. Przekroje**, Wrocław 1984, s. 331.

[14] J. Kulczycka-Saloni, **Nowelistyka Bolesława Prusa**, Warszawa 1969; Taż, **Bolesław Prus**, Warszawa 1975; M. Romankówna, **"Lalka" Bolesława Prusa**, Warszawa 1960.

[15] K. Wolny, **"Pamiętnik starego subiekta" - kompozycja, styl, funkcja**, w: **Literatura i język**, IKNiBO, Kielce 1980, s. 112-146.

[16] Z. Kozak, **Problemy konkretności stylu i zagadnienie słownictwa w nowelistyce Bolesława Prusa**, "Sprawozdania Towarzystwa Naukowego KUL" nr 7, Lublin 1958, s. 202-207; por. też F. Araszkiewicz, **Bolesław Prus - pisarz konkretu i twórczej fantazji**, "Za i przeciw" 1966, nr 23, s. 15-16.

[17] A. Baczewski, **Zagadnienia stylu w nowelach Bolesława Prusa**, Rzeszów 1989.

[18] Zob. np. H. Porębska, **Jak pracował autor "Lalki"?**, "Kamena" 1961, nr 23, s. 3; W. Zajewski, **Warsztat pisarski autora "Faraona"**, "Litery" 1966, nr 6, s. 17.

[19] P. Żbikowski, **Program literacki Prusa**, "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska". Sectio F. Nauki Fi-

lozoficzne i Humanistyczne, vol. X, Lublin 1958, s. 253-282; S. Melkowski, **Poglądy estetyczne i działalność krytycznoliteracka Bolesława Prusa**, Warszawa 1963; B. Prus, **Teoria czynu - idee - twórczość artystyczna**, opr. P. Lehr-Spławiński, "Przegląd Humanistyczny" 1978, nr 7 - 8 (toż w: **Polskie koncepcje teoretycznoliterackie w wieku XIX. Antologia**, pod red. E. Czaplejewicza i K. Rutkowskiego, Warszawa 1982, s. 225-250); P. Lehr-Spławiński, **Harmonia - matematyka - realizm (Uwagi na marginesie Prusowskiej analizy "Farysa" Adama Mickiewicza. Przyczynek do teorii kompozycji Prusa)**, "Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9/10, s. 151-167; Tenże, **Bolesław Prus. Zagadnienia poetyki i interpretacji**, Warszawa 1987 (praca doktorska, mszpis w BUW). Por. też E. Czaplejewicz, **Architektoniczne wizje Prusa (państwa, człowieka, literatury)**, w: **Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku**, pod red. E. Czaplejewicza i W. Grajewskiego, Wrocław 1988, s. 375-402.

[20] E. Pieścikowski, **"Emancypantki" Bolesława Prusa**, Warszawa 1970, rozdz. II.

[21] J. Bachórz, **Nad tekstem "Lalki"**, "Prace Polonistyczne" 1985, seria XLI, s. 311-329.

[22] K. Górski, **Literatura a prądy filozoficzne**, "Pamiętnik Literacki" 1936, z. 1, s. 128-135; J. Paszek, **Styl powieści Wacława Berenta**, Katowice 1976, s. 12-14.

[23] Por. J. Bartmiński, **Derywacja stylu**, w: **Pojęcie derywacji w lingwistyce**, pod red. J. Bartmińskiego, Lublin 1981, s. 33; S. Gajda, **W poszukiwaniu teorii stylu**, w: **Z polskich studiów slawistycznych**, S. 5, Warszawa 1978, s. 247-253; T. Budrewicz, **W poszukiwaniu językowych wartości utworu literackiego**. w: **Rozpoznawanie wartości w literaturze**, pod red. A. Marzec, Kraków 1988, s. 110-129.

[24] B. Prus, **Lalka. Powieść**, T. I - II, Posłowiem, aneksem i przypisami opatrzył Henryk Markiewicz, wyd. 35, Warszawa 1985.

## MIĘDZY GRAMATYKĄ A ESTETYKĄ

[1] H. Kurkowska, **O języku "Lalki"** ... op. cit., s. 8.

[2] Por. H. Markiewicz, **W kręgu Żeromskiego. Rozprawy i szkice historycznoliterackie**, Warszawa 1977, s. 27-41.

[3] S. P i g o ń, **Rzeźba wyrazu u Żeromskiego**, "Język Polski" XL, 1960, z. 2, s. 85.

[4] Por. A. A. K r y ń s k i, **Kwestia językowa. O bezzasadnym odróżnianiu rodzaju nijakiego od męskiego w deklinacji przymiotników**, Warszawa 1873.

[5] Instruktywny przegląd tych kwestii daje broszura Ludwika Korotyńskiego **Słów kilka o grafice, pisowni i czystości języka polskiego**, Warszawa 1882. Zestawienie różnic w pisowni, proponowanych przez Adama Kryńskiego i Akademię Umiejętności zawiera podręcznik E. Rodziszewskiego **Gramatyka polska (w zakresie szkolnym)**, wyd. 2, Warszawa 1905, s. 124--129.

[6] H. G a e r t n e r w książce **O szyku przymiotników**, Warszawa 1924, s. 7 omawia pracę E. B e r n e k e r a **Die Wortfolge in den slavischen Sprachen**, Berlin 1900, analizującą m.in. szyk przymiotnika u Prusa. Rzadko wprawdzie, niemniej pojawiają się cytaty z jego nowel w podręcznikach gramatyki Ignacego Steina i Romana Zawilińskiego oraz Adama i Mirosława Kryńskich.

[7] Z. Z a g ó r s k i, **Studia nad rozwojem językoznawstwa polskiego od końca XVIII wieku do roku 1918 (Ze szczególnym uwzględnieniem Wielkopolski)**, Warszawa - Poznań 1981, s. 124.

[8] Por. Z. S z w e y k o w s k i, **Kilka uwag o zniekształceniach tekstów Prusa**, "Poradnik Językowy" 1935, nr 3, s. 50-54; K. N i t s c h, **O korektorach językowych słów kilka**, "Język Polski" 1934, nr 1, s. 1-8.

[9] Zob. A. A. Z d a n i u k i e w i c z , **Zasadnicze kwestie teorii kultury języka w Polsce w drugiej połowie XIX wieku**, "Język Polski" LX, 1980 nr 2-3, s. 114-121; T e n ż e, **Nowe elementy w teorii kultury języka w Polsce w I połowie XX wieku**, "Język Polski" LXI, 1981, nr 1-2, s. 12-25.

[10] L. W. S z c z e r b o w i c z, **Wydawnictwa Gebethnera i Wolffa: 1) Jak się uczyć i jak uczyć innych. Napisał A. Dygasiński, Warszawa 1889, str. 239; 2) Jak mówić po polsku? Gramatyka popularna. Napisał A. G. Bem. Warszawa 1889, s. XI + 342; 3) Jak pisać po polsku czyli Stylistyka języka polskiego. Przez Wład. Korotyńskiego**, "Biblioteka Warszawska" 1890, T. III, s. 448-449.

[11] "Kurier Warszawski" 1887, nr 93.

[12] Zob. T. P s z c z o ł o w s k i, **Zasady sprawnego działania (wstęp do prakseologii)**, Warszawa 1960, s. 83-86.

13 A. B a i n, **Nauka wychowania. Przekład z angielskiego pomnożony rozdziałem o wykładzie języka polskiego**, Warszawa 1880, s. 445.

14 R. P a l m s t e i n, **Lekcja języka polskiego w klasie IV**, "Muzeum" 1885, z. 9, s. 481.

15 A. D y g a s i ń s k i, **Wskazówki do ćwiczeń stylistycznych polskich**, Warszawa 1889; F. O l p i ń s k i, **Praktyczna nauka stylu opracowana na zasadach logiki i psychologii do użytku po szkołach ludowych i wydziałowych**, Lwów 1887.

16 A. D y g a s i ń s k i, **Wskazówki...** op. cit., s. 11.

17 T. Z i e m b a, **Psychologia**, Kraków 1887, s. 104.

18 "Kurier Codzienny" 1889, nr 39, s. 6; nr 29, s. 5.

19 **Od redakcji "Pism" Orzeszkowej**, "Tygodnik Ilustrowany" 1937, nr 13, s. 258.

20 T. Ż a b s k i, **Wstęp** do: B. P r u s, **Placówka. Powieść**, Wrocław 1987, s. LIX.

21 A.A. Z d a n i u k i e w i c z, **Spór o istotę kultury języka w pierwszej połowie XIX wieku**, "Język Polski" LIX, 1979, s. 361-373.

22 Por. R. Z a w i l i ń s k i, **O poprawności języka**, "Biblioteka Warszawska" 1893, T. I, s. 367-374.

23 **Korespondencja Antoniego Sygietyńskiego i Piotra Chmielowskiego. Dwugłos z lat 1880-1904**, opr. E. Kiernicki, Wrocław 1963, s. 47.

24 S. M i e c z y ń s k i, **Ćwiczenia stylistyczne w języku ojczystym w szkołach początkowych**, "Przegląd Pedagogiczny" 1882, s. 598.

25 L. S z c z e r b o w i c z - W i e c z ó r, **O skażeniu obecnym języka w prasie**, Płock 1881, s. 26.

26 Por. A. W a l i c k i, **Błędy nasze w mowie i w piśmie ku szkodzie języka polskiego popełniane oraz prowincjonalizmy**, wyd. 2, Warszawa 1879, s. XII; G. B o r k o w s k a, **Dialog powieściowy i jego konteksty (na przykładzie twórczości Elizy Orzeszkowej)**, Wrocław 1988, s. 120-121.

27 L. W. S z c z e r b o w i c z, **Gwara warszawska w spółczesnym języku literackim**, "Biblioteka Warszawska" 1890, T. III, s. 213.

28 Por. E. Stachurski, **Fleksja Adolfa Dygasińskiego na tle polszczyzny drugiej połowy XIX wieku**, Wrocław 1980, s. 43.

29 J. Kamocka, **Zasady poprawnego pisania w przykładach**, Warszawa 1879, s. 166-169.

30 A. G. Bem, **Jak mówić popolsku** [!] **czyli gramatyka polska w zarysie popularnym**, Warszawa 1889, s. 249.

31 L. Szczerbowicz-Wieczór, **O skażeniu...** op. cit., s. 93, podkr. aut.

32 **Baczność!**, "Język Polski" XXVII, 1947, nr 2, s. 63.

33 Por. na ten temat: H. Misz, **Szyk "się" w dzisiejszej polszczyźnie pisanej**, "Język Polski" LXVI, 1966, nr 2, s. 102-110; T. Rittel, **Niektóre problemy redundancji i szyku enklityk w języku polskim**, "Język Polski" LII, 1972, s. 88-98; T. Z. Orłoś, **O szyku polskiego "się" czeskiego "se"**, "Język Polski" LVI, 1976, s. 36-44.

34 Por. W. Dawid, **Krótka gramatyka polska**, wyd. 5 pomnoż. i popr. Warszawa 1882, s. 124.

35 F. Maks. Müller, **Wykłady o umiejętności języka**, przetłomaczył na język polski za upoważnieniem autora Adolf Dygasiński, T. I, Kraków 1874, s. 62.

36 Wł. Kupiszewski, **Uwagi o języku "Kronik" Bolesława Prusa**, "Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9/10, s. 174.

37 Por. H. Rybicka, **Z zagadnień szyku wyrazów w języku staropolskim**, "Poradnik Językowy" 1958, nr 4-5; G. Gaertner, op. cit.; M. Podgórski, **Uwagi o szyku przydawki przymiotnej i dopełniaczowej w języku artystycznym Słowackiego na podstawie liryki z lat 1825-1841**, "Roczniki Humanistyczne", T. XIV, 1966, z. 1, s. 81-111; J. Sankowska, **Szyk przymiotników we współczesnej polszczyźnie**, "Roczniki Humanistyczne", T. XI, 1962, s. 41-84; Wł. Śliwiński, **W poszukiwaniu metody opisu szyku wyrazów w grupach nominalnych dzisiejszej polszczyzny pisanej**, "Pamiętnik Literacki" 1982, z. 1/2, s. 145-166; A. O. Kryłova, S. A. Chavronina, **Poriadok słov v russkom jazykie**, izd. 2, Moskva 1984; B. Krucka, **Problem szyku wyrazów w języku polskim**, "Biuletym PTJ" XXXIX, 1982, s. 109-124.

38 A. G. Bem, op. cit., s. 257, podkr. aut.

39 A. Krasnowolski, **Składnia języka polskiego (mniejsza)**, Warszawa 1898, s. 70.

[40] S. Mikołajczak, **Składnia wybranych utworów Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego**, Poznań 1983, s. 61.

[41] A. Małecki, **Gramatyka języka polskiego szkolna**, wyd. 11, Lwów 1910, s. 224.

[42] L. Szczerbowicz-Wieczór, **O skażeniu...** op. cit., s. 113.

[43] Wł. Korotyński, l. c.; E. S. Kortowicz, **Oczyściciel mowy polskiej czyli słownik obcosłów składający się blisko z 10 000 wyrazów i wyrażeń z obcych mów utworzonych a w piśmie i w mowie polskiej niepotrzebnie używanych oraz z wyrazów gminnych, przestarzałych i ziemszczyn w różnych okolicach Polski używanych. Z wysłowieniem i objaśnieniem polskim. Ułożony dla lepszego wyrażenia się**, Poznań 1891.

[44] H. Sienkiewicz, **Czystość języka**, w: **Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze**, Wybór, posłowie i przypisy Z. Najder, Warszawa 1956, s. 199.

[45] F. K. Skobel, **O skażeniu języka polskiego w dziennikach i innych pismach, osobliwie w Galicji. Spostrzeżenia i uwagi. Poczet trzeci**, Kraków 1887, s. 32; por. też W. Wysocka, **Działalność poprawnościowa Fryderyka Skobla na tle prac Komisji Językowej Towarzystwa Naukowego Krakowskiego**, "Język Polski" XLVI, 1966, nr 5, s. 378-385; J. Bliziński, **Barbaryzmy i dziwolągi językowe**, Kraków 1888.

[46] M. Zarębina, **Wyrazy obce w "Panu Tadeuszu"**, Wrocław 1977, s. 105.

[47] E. Paczoska, **Krytyka literacka pozytywistów**, Wrocław 1988, s. 49-60.

[48] B. Prus, **Notatki**, 146 II, z. 1, s. 200.

[49] H. Kurkowska, **O języku...** op. cit., s. 3.

[50] Z. Szweykowski, **Twórczość Bolesława Prusa**, wyd. 2, Warszawa 1972, s. 415; H. Kurkowska, **O języku...** s. 3; T. Skubalanka, **Historyczna stylistyka**, op. cit., s. 312.

[51] Wyrażenie "z banhofu" tłumaczono na "sa stanice" (B. Prus, **Łutka. Roman**, 2 izd., Preweo s polskog i predgovor napisao dr Kreszimir Georgijewicz, Beograd 1972, s. 490), "Od stanicata" (B. Prus, **Kukła**, T. 2, perevod od polski P. Nakovski, Skopje 1977, s. 112), "railway station" (**The doll**, by Bolesław Prus, translated by D[illegible]id Welsh, New York 1972,

s. 409). W przekładzie rosyjskim w ogóle zmieniono (nie tylko tu) tekst - Wokulski przegląda książki "w dwie godziny po przyjeździe", por. B. Prus, **Kukła. Roman**, perevod s polskogo N. Modzelevskoj, Moskva 1958, s. 411.

52 Er., **Angielszczyzna górą!**, "Kurier Codzienny" 1889, nr 330, s. 1, podkr. aut.

53 Cz. Pieniążek, **Z życia i z literatury. Luźne pogadanki**, "Kurier Polski" 1890, nr 106, s. 2.

54 Por. **Listy z Warszawy**, "Kurier Polski" 1890, nr 56, s.1.

55 I. Sarnowska-Giefing, **Nazewnictwo w nowelach i powieściach polskich okresu realizmu i naturalizmu**, Poznań 1984; J. Tyborczyk, **Humorystyczna i satyryczna onomastyka w utworach Bolesława Prusa**, "Ruch Literacki" 1975, nr 2, s. 80-88.

56 S. Eile, **Dialektyka "Lalki" Bolesława Prusa**, "Pamiętnik Literacki" LXIV, 1973, z. 1, s. 44-51.

57 Por. M. Płachecki, **Bohaterowie i fabuła w powieściach Bolesława Prusa (Od "Anielki" do "Lalki")**, "Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9/10, s. 126-128.

58 H. Markiewicz, **Dialektyka pozytywizmu polskiego**, w: Tegoż **Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie**, Warszawa 1967, s. 44.

59 Por. E. Pieścikowski, **"Emancypantki"...**, op. cit., s. 96-98; P. Lehr-Spławiński, **Harmonia - matematyka - realizm**, op. cit., s. 158.

60 B. Prus [Aleksander Głowacki], **Najogólniejsze ideały życiowe**, wyd. drugie przejrzane, Warszawa 1905, s. 165.

61 Por. **Wspomnienia o Bolesławie Prusie**, zebrał i opracował Stanisław Fita, Warszawa 1962, s. 86-87.

62 T. Pawłowski, **Pojęcia i metody współczesnej humanistyki**, Wrocław 1977, s. 254-255.

63 M. Guyau, **Zagadnienia estetyki współczesnej**, przekład z oryginału francuskiego S. Popowskiego, Warszawa 1901, s. 231.

64 D. Hopensztand, **Mowa pozornie zależna w kontekście "Czarnych skrzydeł"**, w: **Stylistyka teoretyczna w Polsce**, pod red. K. Budzyka, Warszawa 1946; S. Skwarczyńska, **Wstęp do nauki o literaturze**, T. II, Warszawa 1956, s. 219.

[65] A. B a i n, **Logika. Tom II. Indukcja**, Warszawa 1878, s. 199.

[66] A. B a i n, **Logika. Tom I. Dedukcja**, Warszawa 1878, s. 55.

[67] Por. F. A r a s z k i e w i c z, **Prus w świetle własnej biblioteki**, "Pamiętnik Literacki" XLII, 1951, z. 3-4, s. 1087.

[68] B. P r u s, **Placówka**, egz. korektowy, rkps Bibl. Publ. m. st. Warszawa, sygn. 148 II.

[69] E. R u d n i c k a - F i r a, **Stopień zwerbalizowania dramatu romantycznego (na przykładzie "Dziadów" Adama Mickiewicza)**, "Język Artystyczny", T. 4, Katowice 1986, s. 73-82.

[70] Zob. J. B a c h ó r z, **Kraszewski w oczach autora "Lalki"**, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", XXI (1986), s. 14-16; por. też W. M i o d u n k a, **Funkcje zaimków w grupach nominalnych współczesnej polszczyzny mówionej**, Warszawa - Kraków 1974, s. 44, 88-89.

[71] B. P r u s, **Notatki**, 139 I, k. 10, podkr. aut.

[72] Tamże, 144 II, ark. XIV, k. 54.

[73] H. T a i n e, **Filozofia sztuki**, przeł. A. Sygietyński, Warszawa 1896, s. 350-351.

[74] S. M i k o ł a j c z a k, **Składnia wybranych utworów Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego**, Poznań 1983, s. 74-75.

[75] S. N o s o w s k i, **"Intelektualizm" prozy Świętochowskiego na tle jej kształtu rytmicznego**, "Nauka i Sztuka" 1946, nr 7-8, s. 120-121.

[76] A. U z i e m b ł o, **Uwagi o rytmach prozy polskiej**, Paryż 1963, s. 123.

[77] H. M a r k i e w i c z, **"Lalka" Bolesława Prusa**, op. cit., s. 56.

[78] Szereg przykładów notuje praca **Zapomniane konstrukcje składni nowopolskiej (1863-1918). Wybór przykładów**, opr. A. Kałkowska, K. Pisarkowa, M. Szybistowa, J. Twardzikowa, Wrocław 1977.

[79] Por. M. S z y b i s t o w a, **Archaiczne spójniki zdaniowe we współczesnych tekstach**, w: **Studia z polskiej składni historycznej**, I, Wrocław 1976, s. 114-115.

[80] S. M i k o ł a j c z a k, **Funkcje pauzy w wypowiedzeniach utworów Bolesława Prusa**, "Studia Polonistyczne" VII, Poznań 1980, s. 111.

[81] Z. G o c z o ł o w a, **Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego**, Lublin 1975, s. 43, 223.

[82] Por. S. B ą b a, S. M i k o ł a j c z a k, **Funkcje stylistyczne parentezy w »Pamiętniku starego subiekta« w "Lalce" B. Prusa**, "Studia Polonistyczne" II, Poznań 1975, s. 59-69. Metodologiczną krytykę stanowiska autorów przeprowadził M. Grochowski, **Metatekstowa interpretacja parentezy**, w: **Tekst i zdanie. Zbiór studiów** pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus, Wrocław 1983, s. 247-257. Dla stylistyki semantyczne stanowisko autorów wydaje się być zaletą.

[83] B. P r u s, **Notatki**, 139 I, k. 57, podkr. aut.

[84] Tamże, 144 II, n.IX, s. 35.

[85] Tamże, 146 II, n. 1, s. 220.

[86] Tamże, 145 II, z. 1, s. 159.

[87] Poglądy Spielhagena, nieufnego wobec poznawczych walorów narracji pierwszoosobowej, omawiają H. B i e g e l e i s e n, **Teoria i technika powieści**, "Prawda" 1883, nr 38, 43 oraz T. J. C h o i ń s k i, **Teoria powieści**, "Niwa" 1883, z. 207-208.

## PORTRET I PEJZAŻ. O WYRAZACH KONKRETNYCH

[1] S. F i t a, **Bolesław Prus i Stanisław Witkiewicz**, "Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9/10, s. 109.

[2] Por. J. S ł a w i ń s k i, **O opisie**, w: **Studia o narracji**, pod red. J. Błońskiego, S. Jaworskiego, J. Sławińskiego, Wrocław 1982, s. 19-35; M. O l ę d z k i, **Problematyka opisu w "Popiołach" Stefana Żeromskiego**, "Zagadnienia Rodzajów Literackich", T. XXXI, z. 1-22, Wrocław 1988, s. 169-199; M. S m u d a, **Rodzaje deskrypcji i ich funkcja w powieści amerykańskiej i angielskiej**, "Przegląd Humanistyczny" 1982, nr 1-? s. 63-78.

[3] A. B a r t o s z e w i c z, **O głównych terminach i pojęciach w polskiej krytyce literackiej w pierwszej połowie XIX wieku**, Warszawa - Poznań 1973, s. 200.

[4] E. Warzenica-Zalewska, **Przełom scjentystyczny w publicystyce warszawskiego obozu młodych (lata 1866-1876)**, Wrocław 1978, s. 70-89.

[5] K. Mecherzyński, **Stylistyka czyli nauka obejmująca prawidła dobrego pisania**, Kraków 1884, s. 71.

[6] Wł. Weychertówna, **Stylistyka. Teoria prozy i poezji**, wyd. 2 powiększone, Warszawa 1901, s. 66.

[7] Por. Wł. Kokowski, **Teoria literatury polskiej obejmująca stylistykę, prozaikę i poetykę**, wydanie trzecie poprawione, Warszawa 1914, s. 62-67.

[8] Określenia z rozprawy H. Markiewicza, **O realizmie "Faraona"**, w: Tegoż: **Prus i Żeromski. Rozprawy i szkice literackie**, Warszawa 1954, s. 74-75.

[9] Por. M. Płachecki, **O analogiach malarskich, narracji i władcy much**, w: **Teoretycznoliterackie tematy i problemy**, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1986, s. 207-216.

[10] Z. Szweykowski, **Twórczość Bolesława Prusa**, wydanie drugie, Warszawa 1972, s. 90.

[11] S. Melkowski, **Poglądy...** s. 122.

[12] Por. R. Grzesiak, **Semantyka i składnia** czasowników **percepcji zmysłowej**, Wrocław 1983.

[13] S. Melkowski, op. cit., s. 124-125.

[14] E. Radomska, **O postawie epickiej** Bolesława Prusa **w "Placówce" i "Lalce"**, "Sprawozdania z czynności i posiedzeń naukowych oraz Kronika Towarzystwa Naukowego KUL", nr 7, Lublin 1958, s. 209.

[15] G. Baran, **Narracja i narrator w "Lalce"** Bolesława **Prusa (Próba klasyfikacji)**, "Polonistyka" 1974, nr 3, s. 35.

[16] A. Martuszewska, **Poetyka polskiej powieści dojrzałego realizmu (1876-1895)**, Wrocław 1977, s. 94-99; E. Owczarz, **"Tam, gdzie natura wskazywała wzór" - O niektórych sposobach kreowania postaci przez Józefa** Ignacego **Kraszewskiego**, "Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska. XXII. Literatura", Toruń 1982, s. 41-64.

[17] M. Płachecki, **Sto zdań o Wokulskim**, "Literatura" 1974, nr 18, s. 6.

[18] A. K ę p i ń s k i, **Twarz i ręka**, "Teksty" 1977, nr 2, s. 9-34.

[19] J. B a c h ó r z, **Anatomia romansowej heroiny**, "Teksty" 1977, nr 2, s. 88.

[20] Por. L. L u d o r o w s k i, **O postawie epickiej w "Trylogii" Henryka Sienkiewicza**, Warszawa 1970, rozdz. II.

[21] I. D o b r z y c k a, **"Klub Pickwicka" Karola Dickensa**, Warszawa 1968, s. 46.

[22] B. P r u s, **Notatki do powieści "Cyklista"**, opr. E. Pieścikowski, w: "Archiwum Literackie" T. XXX. **Bolesław Prus. Materiały**, red. naukowy E. Pieścikowski, Wrocław 1974, s. 46-61.

[23] S. M e l k o w s k i, op. cit., s. 125.

[24] Por. E. W a r z e n i c a - Z a l e w s k a, **Koncepcja psychiki człowieka w twórczości Bolesława Prusa**, "Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9/10, s. 77-91.

[25] B. P r u s, **Notatki**, 139 I, k. 47, podkr. aut.

[26] J. L i p i ń s k i, **Edukacja podstawowa**, w: W. B o g u s ł a w s k i, **Mimika**, opr. J. Lipiński i T. Sievert, Warszawa 1965, s. 16.

[27] Por. S. M i l e w s k i, **Ciemne sprawy dawnych warszawiaków**, Warszawa 1982, s. 364.

[28] Gest położenia komuś ręki na ramieniu ironicznie kwituje Poseł Prawdy stwierdzeniem, że to "zwykła poza bohaterów Sienkiewicza w przypływie energii" - por. A. Ś w i ę t o c h o w s k i, **Wybór pism krytycznoliterackich**, wyboru dokonał S. Sandler, wstęp i przypisy M. Brykalska, Warszawa 1973, s. 166.

[29] K. D a r w i n, **O wyrazie uczuć u człowieka i zwierząt**, przetł. Z. Majlert i K. Zaćwilichowski, Warszawa 1988, w. 221.

[30] A. Q u e t e l e t, **Układ społeczny i jego prawa**, z francuskiego przełożyli z upoważnienia autora słuchacze prawa, Warszawa 1874, s. 202.

[31] A. Y s a b e a u, **Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy**, z francuskiego przełożył Wł. Noskowski, Warszawa 1876.

[32] Por. B. P r u s, **Kroniki**, T. XI, s. 80-82.

[33] B. P r u s, **Notatki**, 145 III, z. 3, s. 27.

[34] B. P r u s, **Notatki**, 145 II, s. 200 (podobnie w zapiskach z roku 1900, not. 1, s. 7 i 186 oraz T. II, s. 78).

[35] Pojęcia "barwa" i "kolor" są tu użyte synonimicznie ze względów stylistycznych, które nie negują semantycznych zróżnicowań. Por. M. Ampel-Rudolf, **Barwa i kolor**, "Poradnik Językowy" 1987, nr 8, s. 621-625.

[36] H. M n i s z e k, **Trędowata. Powieść**, Kraków 1972, s. 30.

[37] J. S. B y s t r o ń, **Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa**, "Przegląd Warszawski" 1922, nr 11, s. 151-190; omówienie polemik w: Z. K o z a k, **Spór o wyobraźnię artystyczną Prusa**, "Polonistyka" 1982, nr 6, s. 430-436.

[38] S. K o z ł o w s k i, **Maria Konopnicka. Szkic krytyczny**, Warszawa 1901, s. 90.

[39] Por. M. D u d z i k, **Usprawnianie procesu nauczania języka polskiego na przykładzie charakterystyki człowieka wziętego z życia w liceum ogólnokształcącym drogą eksperymentu (Wybrane problemy)**, w: **Nowoczesne tendencje w dydaktyce literatury i języka polskiego**, pod red. W. Pasterniaka, Rzeszów 1974, s. 374-389.

[40] E. E n g e l k i n g-T e l e ż y ń s k a, **Kolorystyka w "Vade - mecum" Norwida**, "Poradnik Językowy" 1987, nr 9-10, s. 671-683.

[41] W. O l k u s z, **W tęczowych blaskach rozkochany. O funkcji określeń barw w twórczości lirycznej Adama Asnyka**, "Zeszyty Naukowe WSP w Opolu. Filologia polska XXVI. Studia i szkice literackie", Opole 1988, s. 74; T e n ż e, **W kręgu barwy. O funkcji określeń barw w tomikach "Itaka" i "Drobiazgi z podróżnej teki" Marii Konopnickiej**, tamże, T. XXV, Opole 1986, s. 35-51.

[42] K. W i d e r m a n, **Sienkiewicz - kolorysta czy rysownik?**, Poradnik Językowy" 1969, nr 9, s. 520-526.

[43] Por. K. S i e k i e r s k a, **Nazwy barw w Trylogii Henryka Sienkiewicza**, "Poradnik Językowy" 1988, nr 2, s. 106-119; nadto tejże autorki: **Kolorystyczna charakterystyka postaci w Trylogii Henryka Sienkiewicza**, "Poradnik Językowy" 1988, nr 3, s. 177-193 oraz **Barwy przyrody w Trylogii Henryka Sienkiewicza**, "Poradnik Językowy" 1988, nr 5, s. 324-331.

44 Pierwszą metodę stosuje P. Wróblewski, **Stylistyczne funkcje określeń barw w prozie Schulza**, "Przegląd Humanistyczny" 1978, nr 7/8, s. 57-73, drugą E. Engelking-Telleżyńska, op. cit.,

45 A. Bain, **Umysł i ciało. Mniemania o ich wzajemnym stosunku**, Warszawa 1874, s. 95.

46 A. Bain, **Logika**. T. I, op. cit., s. 61-62.

47 **Logika Milla, zeszyt 1 z tomu I**, tłum. B. Prus, rkps Bibl. Publ. m. st. Warszawy, sygn. 194 II, k. 5.

48 N. Żmichowska. **Biała róża**, w: **Pisma**, T. V, Warszawa 1886, s. 14.

49 A. Dygasiński, **Na warszawskim bruku**, Warszawa 1959, s. 258-259.

50 Por. P. Kowalski, **Formuły fizjonomiczne w powieści brukowej**, "Literatura Ludowa" 1978, nr 4/6, s. 124-141.

51 K. Darwin, **O wyrazie uczuć...** op. cit., s. 387.

52 A. Wilkoń, **Funkcja kategorii czasu i aspektu w tekstach artystycznych**, w: **Stylistyczna komodacja systemu gramatycznego**, pod red. T. Skubalanki, Wrocław 1988, s. 15.

53 E. Lubowski, **Krok dalej. Powieść**, T. I, Warszawa 1885, s. 75-78.

54 S. Grudziński, **Żona artysty. Powieść obyczajowa**, T. I, Kraków 1891, s. 15.

55 M. Gawalewicz, **Filistry. Powieść społeczno-obyczajowa**, T. I, Warszawa 1888, s. 73.

56 H. Struve, **Malowanie rzeźb**, w: Tegoż: **Sztuka i piękno. Studia estetyczne**, Warszawa 1892, s. 183-198.

57 P. Hamon, **Czym jest opis?**, przeł. A. Kuryś i K. Rytel, "Pamiętnik Literacki" 1983, z. 1, s. 195-220.

58 B. Skarga, **Porządek świata i porządek wiedzy. Ze studiów nad filozofią polską epoki pozytywizmu**, w: **Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce. Ciągłość i przemiany**, praca zbior. pod red. A. Hochfeldowej i B. Skargi, Warszawa 1972, s. 32-33.

59 W charakterystyce Łęckiego Prus wykreślił zdanie, którego użył w wersji z "Kuriera Codziennego", następujące po

informacji o tym, iż Wiktor Emanuel chciał mu nadać tytuł hrabiego: "Pan Tomasz nie przyjął, odpowiedziawszy, że wystarcza mu tytuł szlachcica". Przez ten zabieg - twierdzi Józef Bachórz - informacja ta "nabrała cech pogłoski, pan Tomasz zaś nie zyskał rysu dumy czy poczucia godności, jakiego przydawałaby mu rezygnacja z tytułu hrabiowskiego" - J. Bachórz, **Nad tekstem "Lalki"**, op. cit., s. 325. Warto przypomnieć, iż podobne wieści rozgłaszano o hr. Edwardzie Raczyńskim, który u notariusza nie chciał się podpisać "hrabią", utrzymując, "że to jest głupstwo u Polaków" - cyt. wg B. Krzywobłocka, **Delfina i inne**, Warszawa 1970, s.89.

[60] E. Lubowski, **Krok dalej**, op. cit., T. I, s. 17.

[61] K. Kleczkowski, **Piękno domowego ogniska**, Warszawa 1888, s. 45.

[62] Por. T. Sławek, **Wnętrze. Z problemów doświadczenia przestrzeni w poezji**, Katowice 1984, rozdz. III.

[63] Tamże, s. 82, podkr. aut.

[64] R. Pawlukiewicz, **Pełnić funkcję, grać rolę, mieć znaczenie. O niektórych aspektach miejsca w świecie przedstawionym powieści polskich drugiej połowy XIX wieku**, w: **Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku**, op. cit., s. 329.

[65] Por. J. Detko, **Warszawa naturalistów**, Warszawa 1980, s. 23-54.

[66] B. Prus, **"Ogniem i mieczem". Powieść z lat dawnych Henryka Sienkiewicza**, cyt. wg: **Orzeszkowa, Sienkiewicz, Prus o literaturze**, op. cit., s. 353.

[67] H. Markiewicz, **Wymiary dzieła literackiego**, Kraków 1984, s. 23.

[68] B. Prus, **Notatki**, 144 II, ark. VII, k. 25; ark. V, k. 18.

[69] A. W. Labuda, **Studium o "Antku" Prusa. Recepcja, konstrukcja, konteksty**, Wrocław 1982, s. 85.

[70] B. Prus, **Placówka. Powieść**, opr. T. Żabski, Wrocław 1987, s. 3.

[71] P. Lehr-Spławiński, **Prus jako kolorysta?**, "Przegląd Humanistyczny" 1988, nr 7, s. 75-89.

[72] A. N. V a s i l i e v a, **Chudożiestviennaja riecz. Kurs liekcij po stilistikie dlia fiłołogov**, Moskva 1983, s. 58.

[73] A. G ł o w a c k i [Bolesław Prus], **Listy**, opr. K. Tokarzówna, Warszawa 1959, s. 88.

[74] Zob. "Nowiny" 1878, nr 30, s. 3.

[75] B. P r u s, **Notatki**, 146 II, not. 1, s. 105.

[76] T. B u d r e w i c z, **Niektóre cechy stylu Konopnickiej**, w: **Maria Konopnicka. W siedemdziesięciopięciolecie zgonu**, Kraków 1987, s. 21-22.

[77] H. T u r s k a, **Język opisów przyrody w "Panu Tadeuszu" wobec tradycji polskiego klasycyzmu**, w: **O języku Adama Mickiewicza. Studia**, red. Z. Klemensiewicz, Wrocław 1959, s. 311.

[78] Por. T. B u d r e w i c z, **Przedmiotowość - scjentyzm - styl**, w: **W świecie Elizy Orzeszkowej**, pod red. H. Bursztyńskiej. Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1990. Klasyfikację językowych środków pośredniej i bezpośredniej perswazji zawiera książka Olgi Wolińskiej, **Język XIX-wiecznych wiadomości prasowych**, Katowice 1987, rozdz. V.

[79] B. P r u s, **Kroniki**, T. VI, s. 238.

## O PORÓWNANIACH

[1] H. B i e g e l e i s e n, **"Pan Tadeusz" Adama Mickiewicza. Studium estetyczno-literackie**, Warszawa 1884, s. 315-361.

[2] M. S t a l a, **W poszukiwaniu młodopolskiego paradygmatu metafory**, "Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3, s. 63; **O metaforze w liryce młodopolskiej. Wizualność, awizualność, implikacje poznawcze**, w: **Studia o metaforze II**, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1983, s. 199-232; **Metafora w liryce Młodej Polski. Metamorfozy obrazu poetyckiego**, Warszawa 1988, s. 39-41. Wnikliwe studia autora zawierają drobne nieścisłości. Stale zastanawia się nad tym, czy "ktoś jeszcze czytał **Prawidła wymowy i poezji** E. Słowackiego| w pozytywizmie, choć E. Czaplejewicz w art. **Euzebiusz Słowacki jako teoretyk literatury (Uwagi i spostrzeżenia)**, "Przegląd Humanistyczny" 1980, nr 6, s. 84, 99, odnajduje ślady tej lektury w pracach P. Chmielowskiego i A. G.

Bema. Sugeruje też nieobecność pojęcia **metafora** w ubiegłowiecznych podręcznikach retoryki, lecz powołuje się tylko na prace H. Cegielskiego i A. G. Bema, co przecież nie wyczerpuje sprawy. Imponującą monografię A. Baine'a **English Composition and Rhetoric** pominięto milczeniem nie tylko w Polsce.

3 W recenzji **Studiów o metaforze** oraz książki T. Dobrzyńskiej **Metafora** - zob. "Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3, s. 340.

4 G. Lakoff, M. Johnson, **Metafory w naszym życiu**, Przeł. i wstępem opatrzył Tomasz P. Krzeszowski, Warszawa 1988, s. 180-181.

5 A. Wierzbicka, **Porównanie - gradacja - metafora**, "Pamiętnik Literacki" 1971, z. 4, s. 127-147.

6 T. Dobrzyńska, **Metafora**, Wrocław 1984, s. 73-77; M. R. Mayenowa, **Poetyka teoretyczna. Zagadnienia języka**, wyd. 2 popr. i uzup. Wrocław 1979, s. 240-242.

7 J. Ziomek, **Teresa Dobrzyńska, Metafora** [...]. Rec., "Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3, s. 353.

8 B. Greszczuk, **Z historii konstrukcji porównaniowych z "jako", "jakoż" itp.**, "Język Polski" 1981, nr 1-2, s. 42.

9 B. Greszczuk, **Syntaktyczne sposoby realizacji porównań w polszczyźnie współczesnej**, "Rocznik Naukowo-Dydaktyczny" z. 17/60. Filologia Polska. Prace Językoznawcze, WSP Rzeszów 1985, s. 78.

10 M. Jurkowski, **Semantyka i składnia wyrażeń gradacyjnych (w językach wschodniosłowiańskich)**, Katowice 1976, s. 12, podkr. aut.

11 Por. M. Jurkowski, **Sposoby wyrażania tzw. drugiego obiektu porównania w wyrażeniach gradacyjnych**, w: **Zagadnienia kategorii stopnia w językach słowiańskich**, T. III, Warszawa 1983, s. 23.

12 A. M. Lewicki, **Zwroty frazeologiczne czyli predykaty w formie składników nieciągłych**, w: **Studia gramatyczne**, cz. I, Wrocław 1977, s. 135-143.

13 H. Pietrak, **Wyrażenia i zwroty z zaimkiem porównawczym "jak", "jako" w języku polskim i czeskim**, "Poradnik Językowy" 1971, nr 9, s. 556-566.

[14] L. Krajewski, **Postać gramatyczna porównań czasownikowych w języku polskim**, w: **Z problemów frazeologii polskiej i słowiańskiej**, pod red. M. Basaja i D. Rytel, T. I, Wrocław 1982, s. 113-123. Wiele ciekawych rozpraw zamieszczono w kolejnych tomach tej serii.

[15] A. Pajdzińska, **Przydatność koncepcji pola znaczeniowego w badaniach frazeologicznych**, w: **Z polskich studiów slawistycznych**, seria VII, Warszawa 1988, s. 302-312.

[16] E. Siatkowska, **Stylistyczne funkcje słownictwa "Dialogu mistrza Polikarpa ze śmiercią" i "Rozmlauváni člověka se smrtí"**, Warszawa 1964, s. 66.

[17] H. Kurkowska, S. Skorupka, op. cit., s. 201-202.

[18] I. Stein, **Porównania i przenośnie. Ich pojęcie i rola w języku**, "Poradnik Językowy" 1906, nr 6-10, s. 98, 132.

[19] J. Kleiner, **Z zagadnień metaforyki Mickiewicza i Słowackiego**, "Rocznik Zakładu Narodowego imienia Ossolińskich", T. III, pod red. M. Jakóbca, Wrocław 1948, s. 1-8.

[20] Z. L. Zaleski, **Dzieło i twórca (Studia i wrażenia literackie)**, Warszawa 1913, s. 10.

[21] J. Ziętarska, **O metodzie krytyki literackiej w dobie Oświecenia**, Warszawa 1981.

[22] Por. L. Siemieński, **Obóz klasyków**, w: **Dzieła**, T. V. **Portrety literackie**, Warszawa 1881, s. 55. Przypomnijmy, że w **Białej róży** N. Żmichowska wprowadza porównania "białymi jak duchy posągami", fotel "wygodny jak próżniacze rozmarzenie".

[23] Ks. J. Krukowski, **Teologia pasterska katolicka dla użytku seminariów duchownych i pasterzów dusz**, wyd. 3 przejrz. i pomn. Kraków 1887, s. 128.

[24] X. J. Wilczek, **Pastoralna. O homiletyce**, T. I, Kraków 1864, s. 88-89.

[25] A. Kudasiewicz, **Stylistyka czyli teoria stylu. Stylistyka ogólna**, Warszawa 1865, s. 105-107.

[26] T. Ziemba [Ziembicki], **Estetyka poezji**, Kraków 1882, s. 29.

[27] Wł. Weychertówna, **Stylistyka. Teoria prozy i poezji.** wyd. 2 powiększone, Warszawa 1901, s. 35.

28 P. Chmielowski, **Stylistyka polska wraz z nauką kompozycji pisarskiej**, Warszawa 1903, s. 89.

29 Por. J. Rymarkiewicz, **Prozaika czyli stylistyka prozy**, wyd. 3 przerobione, Poznań 1868, s. 185-216; S. Pallan, **Zbiór ćwiczeń piśmiennych dla szkół ludowych pospolitych**, Tarnów 1883, s. 247-260; A. Gliński, **Stylistyka. Podręcznik** teoretyczno-praktyczny **do nauki języka polskiego**, Warszawa 1907, s. 287-299.

30 Cyt. za: E. Jankowski, **Z dziejów** znajomości Orzeszkowej z **Sienkiewiczem**, "Pamiętnik Literacki" 1956, z. 4, s. 477.

31 E. Hennequin, **Zarys krytyki naukowej**, przeł. Fr. A. Rawita, Warszawa 1892, s. 52.

32 H. Balk, **Z badań nad wyobraźnią artystyczną** Stanisława **Wyspiańskiego**, Lwów 1927, s. 268-279. Autor sprzeciwia się twierdzeniu, iż "metaphora est brevior similitudo", lecz godzi się na podobieństwo jako podstawę metafor i porównań, stąd przenośnia to "porównanie potencjalne". Zauważmy, że krytykowana przezeń książka F. Brinkmanna **Die Metaphren. Studien über den Geist der modernen Sprache. I Band: Die Thierbilder der Sprache**, Bonn 1878 miała pozytywną recenzję w "Nowinach" 1879, nr 94, s. 2-3.

33 B. Prus, **Notatki o kompozycji**, 144 II, k. 267.

34 B. Prus, **Notatki**, 139 I, z. 1, s. 80.

35 B. Prus, **Notatki**, 145 II, z. 1, s. 52.

36 Por. Z. Mokranowska, **Porównania w "Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza**, "Prace Naukowe UŚ nr 458. Prace Historycznoliterackie 18". **Henryk Sienkiewicz. Tradycja - kreacja - styl**, pod red. H. Bursztyńskiej, Katowice 1982, s. 114-130; K. Górski, **Kilka uwag o artyzmie językowym Henryka Sienkiewicza**, "Poradnik Językowy" 1968, nr 3, s. 130--131.

37 A. Bain, **Logika**. Tom II, op. cit., s. 162-163.

38 Por. J. Nowacki, **Analogia legis**, Warszawa 1966, s. 18; Wł. Ławniczak, **O uzasadniającej roli analogii na przykładzie wnioskowań z historii sztuki**, Poznań 1971, s. 31.

39 F. Maks. Müller, **Wykłady o umiejętności języka**, op. cit., s. 327-329.

40 T. T. Jeż, **Felieton zagraniczny**, "Nowiny" 1878, nr 46.

[41] Por. np. **Walka o byt podług H. Huxleya** podał Henryk Silberstein, "Przegląd Tygodniowy" 1888, nr 42, s. 525; J. Nusbaum, **Społeczeństwo w świetle biologii**, "Prawda" 1884, nr 21 - 22; N. Hirszband, **Idea organizmu w badaniach społecznych**, "Ateneum" 1887, T. III - IV; W. Modzelewski, **Naród i postęp. Problematyka narodowa w ideologii i myśli społecznej pozytywistów warszawskich**, Warszawa 1977, s. 134 - 150.

[42] O terminologicznym zamieszaniu i jego dziejach zob. A. Vigh, **Porównanie i podobieństwo**, przeł. M. Tomicka, "Pamiętnik Literacki" 1986, z. 4, s. 257 - 276.

[43] H. Biegeleisen, **"Pan Tadeusz"**... op. cit., s.340; T. Dwořak, **Analiza porównań w "Panu Tadeuszu"**, "Pamiętnik Literacki" 1948, s. 266. Praca Dworaka, mimo nieścisłości językoznawczych, zawiera inspirujące spostrzeżenia, do dziś z pożytkiem wykorzystywane, zob. R. Rogalska-Rubaszewska, **Porównania w "Gofredzie" Tassa - Kochanowskiego**, "Zeszyty Naukowe WSP w Bydgoszczy. Studia filologiczne, z. 15 (6) Filologia polska", Bydgoszcz 1983, s. 128 - 155.

[44] B. Mikołajczak, **Porównania w "Faraonie" Bolesława Prusa**, "Studia Polonistyczne", III, Poznań 1976, s. 105 - 114.

[45] A. Wilkoń, **O języku i stylu "Ogniem i mieczem" Henryka Sienkiewicza. Studia nad tekstem**, Kraków 1976, s. 53 - 59.

[46] W indeksie haseł nie zamieszczono wyrażenia "na kształt", jednak okazyjnie występuje w **Lalce**: "Pani Wąsowskiej zdawało się, że dostrzegła w jego oczach coś na kształt łez". II, 327. Częste u Sienkiewicza "na kształt" i "rzekłbyś" Górski przypisuje wpływowi Mickiewicza, choć pierwsze występuje też w znanych autorowi **Potopu** eposach staropolskich. "Rzekłbyś" wiąże A. Wilkoń (**O języku** ... s. 41 - 42) ze "starymi, gawędziarskimi formami narracyjnymi" z obligatoryjnym audytorium. Prus upotocznia porównania, co wiąże się również z przemianami narracji. Zrezygnował z kilkupiętrowych konstrukcji, w których nagromadzenie łączników zapowiadających różne stopnie podobieństwa czytelnik odbiera jako równoważne stylistycznie synonimy. Tak mamy w opowiadaniu W. Gomulickiego **Kwiatek**. Ze zdania "fortepian napełnił hałasem całą kamienicę" autor wyprowadza konkretyzację obrazową: "Na facjatach dźwięki jego świegotały **niby** stada jaskółek; w suterenach huczały **jak** bąki; w sieniach kłębiły się zbitymi falami lawy, a po dziedzińcu rozpływały szeroką płaszczyzną na kształt wylanych z balii mydlin". - cyt. wg W. Gomulicki, **Pod parasolem**, opr. R. Taborski, Warszawa 1961, s. 95.

[47] Por. H. Wójtowicz, **Funkcja kompozycyjna porównań Homera**, Lublin 1971.

[48] K. Górski, op. cit., s. 130-131.

[49] B. Prus, **Notatki**, 145 II, z. 1, s. 52.

[50] H. Struve, **Sztuka i piękno**, op. cit., s. 94.

[51] B. Prus, **O ideale doskonałości**, rkps Bibl.Publ. m st. Warszawy, sygn. 175 II, k. 4-5.

[52] Cyt. za: S. Melkowski, op. cit., s. 131.

[53] B. Prus, **Notatki**, 545 III, z. 3, s. 11.

[54] Tamże, 139 I, z. 1, s. 66.

[55] T. T. Jeż, **Pod szlachecką strzechą. Powieść**, "Nowiny" 1878, nr 12, s. 1.

[56] J. Zachariasiewicz, **Po ślubie. Z zapisków kobiety**, Kraków 1903, s. 14-15.

[57] Wł. S. Reymont, **Ziemia obiecana**, T. I, Warszawa 1983, s. 39-43, 224.

[58] T. Ziemba, **Estetyka...** op. cit., s. 29.

[59] Przegląd definicji potoczności języka i omówienie jej cech zob. A. Wilkoń, **Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny**, Katowice 1987, s. 58-63.

[60] K. Siekierska, **Porównania w "Wojnie chocimskiej" Wacława Potockiego i w "Pamiętnikach" Jana Chryzostoma Paska**, "Polonica", VII, 1981, s. 233-254.

[61] B. Prus, **Notatki**, 145 II, z. 3, s. 177.

[62] K. Siekierska, **Z dziejów kształtowania się języka nauki polskiej. Funkcje porównań w średniopolskich źródłach wiedzy**, "Polonica", IX, 1983, s. 227.

[63] Por. D. Buttlerowa, **Porównania w twórczości Stefana Żeromskiego. W pięćdziesiątą rocznicę śmierci**, Warszawa 1977, s. 258-275.

[64] E. Leszczyński, **Harmonia słowa. Studium o poezji**, Kraków 1912, s. 45-46.

1 T. Smółkowa, **Słownictwo...**, op. cit., s. 89.

2 M. Zarębina, **Najczęstsze wyrazy polszczyzny mówionej**, "Język Polski" LI : 1971, nr 5, s. 343.

3 J. Sambor, **Badania statystyczne nad słownictwem (na materiale "Pana Tadeusza")**, Wrocław 1969, s. 138-139.

4 S. Reczek, **O nazwach mówienia w "Panu Tadeuszu" (suplement leksykograficzny do stylu Adama Mickiewicza)**, "Rocznik Naukowo-Dydaktyczny", z. 1. Nauki Humanistyczne, WSP Rzeszów 1964, s. 207-208.

5 **Słownik poprawnej polszczyzny**, red. nacz. W. Doroszewski, Warszawa 1976, s. 665.

6 W. Górny, **Składnia przytoczenia w języku polskim**, Warszawa 1966, s. 343.

7 S. Reczek, op. cit., s. 203.

8 M. Głowiński, **Dialog w powieści**, w: **Gry powieściowe**, Warszawa 1973, s. 47.

9 M. Schabowska, **Poznawcze i stylistyczne walory czasownika komentującego mowę niezależną**, "Rocznik Naukowo-Dydaktyczny", z. 58. Prace Językoznawcze III, WSP Kraków 1976, s. 251.

10 E. Rudnicka-Fira, **Słownictwo "Dziadów" Adama Mickiewicza w świetle analizy statystycznej (wybór problematyki)**, Katowice 1986, s. 65-68. Na liście samych tylko czasowników "rzec" w tekście głównym **Dziadów** ma pozycję 37 - por. E. Rudnicka-Fira, **Czasownik w świetle analizy utworów literackich (na przykładzie "Dziadów" Adama Mickiewicza)**, w: **Z teorii i praktyki dydaktycznej języka polskiego**, T. 7, pod red. L. Gilowej i E. Polańskiego, Katowice 1987, s. 194-209.

11 N. V. Dragomireckaja, **Obiektyvizacija słova gieroja**, w: **Tipołogija stilevogo razvitija XIX vieka**, Moskva 1977, s. 383-420.

12 P. Hultberg, **Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta**, przeł. I. Sieradzki, Wrocław 1969; J. Speina, **"Słowo uprzedmiotowione" czyli kreacja językowa postaci literackiej (na przykładzie "Cudzoziemki" Marii Kuncewiczowej)**,

w: **Tekst i fabuła**, studia pod red. Cz. Niedzielskiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1979, s. 137-151; G. Borkowska, op. cit., s. 73-75.

Na uwagę zasługuje zwłaszcza praca A. Stoffa, **"Inquit" w "Trylogii" Henryka Sienkiewicza**, "Acta Universitatis Nicolai Copernici". Filologia Polska XXX. Nauki Humanistyczno-Społeczne, z. 178, Toruń 1987, s. 67-96. Autor ustala tam stopnie wyrazistości oraz funkcje narracyjno-fabularne **inquit**. Nasze rozważania zmierzają w nieco innym kierunku.

13 Obok cytowanej rozprawy Górnego inne jego prace, jak: **Zestawienie - czy tylko kategoria składniowa?**, "Pamiętnik Literacki" 1962, z. 1-2, s. 181-193 oraz **"Rzym" i biblia - dwa bieguny stylizacji przytoczeniowej u Krasińskiego**, "Roczniki Humanistyczne" KUL, T. X, z. 1, 1961, s. 125-141; M. Kaczmarkowski, **Ze składni przytoczenia u Cezara i Svetoniusza**, "Roczniki Humanistyczne" T. XVIII, 1970, z. 3, s. 49-64. W tychże "Rocznikach" szereg innych prac, np. Z. Klimajówna, **Ze składni "Synów ziemi" Przybyszewskiego**, T. XIV, 1966, z. 4, s. 37-64; T. Brajerski, **Przytoczenie nie jest kategorią składniową**, T. XIV, 1966, z. 4, s. 75-96; M. Nadolska, **Składnia przytoczenia w "Urzędzie" Tadeusza Brezy**, T. XIV, 1966, z. 4, s. 5-35; por. też M. Kamiński, **Składnia przytoczenia w "Bramach raju" Jerzego Andrzejewskiego**, "Językoznawca", z. 11-12, Lublin 1964, s. 103-113.

14 Z. Goczołowa, **Składnia powieści Stanisława Przybyszewskiego**, op. cit.; S. Mikołajczak, **Składnia wybranych utworów Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego (wypowiedzenia zestawione)**, "Studia Językoznawcze". Streszczenia prac doktorskich. III Semantyka i składnia, pod red. J. Siatkowskiego, Wrocław 1978, s. 83-115.

15 Z. Goczołowa, op. cit., s. 147.

16 S. Mikołajczak, op. cit., s. 105.

17 Tamże, s. 90-91.

18 Nie analizowano całej **Lalki**, gdyż kontekst porównawczy musiałby objąć teksty o podobnej objętości.

19 Por. M. Schabowska, op. cit., s. 245.

20 Od pnia **-mow-** najwięcej derywatów utworzono też w **Panu Tadeuszu** - por. S. Reczek, op. cit., s. 207; wyników badań Reczka nie możemy tu w pełni wykorzystać, gdyż pisze on o wszystkich czasownikach mówienia w tekście, gdy nas interesują tylko te, które komentują przytoczenia.

21 Na stylistyczną wartość kategorii gramatycznych zwraca uwagę K. P i s a r k o w a, **O ekspresywnej funkcji czasu i aspektu**, "Język Polski" 1974, nr 5, s. 358-363.

22 Zob. E. S t a c h u r s k i, **Fleksja Adolfa Dygasińskiego na tle polszczyzny drugiej połowy XIX wieku**, Wrocław 1980, s. 92-95.

23 K. B a r t o s z y ń s k i, **Z problematyki czasu w utworach epickich**, w: **W kręgu zagadnień teorii powieści**, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1967, s. 51.

24 Zob. **Nota wydawnicza**, w: S. I. W i t k i e w i c z, **622 upadki Bunga czyli Demoniczna kobieta**, wstępem poprzedziła i opracowała Anna Micińska, Warszawa 1972, s. 526.

25 P. H u l t b e r g, op. cit., s. 119.

26 Por. J. L a l e w i c z, **Komunikacja językowa i literatura**, Wrocław 1975, s. 39. Zjawisko napięcia dialogicznego różnych form literackich szczegółowo analizują teoretycy sztuki radiowej - por. J. M a y e n, **Monolog i dialog radiowy**, "Dialog" 1957, nr 11-12, **Radio a literatura**, Warszawa 1965; **O stylistyce utworów mówionych**, Wrocław 1972; M. K a z i ó w, **O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska**, Wrocław 1973.

27 P. H u l t b e r g (op. cit., s. 56) za przykład krańcowej likwidacji **inquit** w wyniku naśladowania dramatu podaje **Dzieci** Prusa, choć znamy takie formy z wcześniejszych opowiadań autora, m.in. z **Po co przyjechali?** Tomasz J o d e ł k a - B u r z e c k i w pracy **Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego**, Warszawa 1978, s. 233 cytuje rękopiśmienną notatkę autora **Fermentów**: "Przy przepisywaniu. Wyrzucić o ile możności: spojrzał groźnie, zmarszczył się, błysnął oczami - cały zewnętrzny aparat psychiki - dawać tylko dusze, dialogi wprost nagie, bez objaśnień" sugerując, że tę decyzję spowodowały uwagi redakcji "Biblioteki Warszawskiej", co można rozumieć jako wyraz przekonań estetycznych epoki. U Berenta Hultberg zauważa "drobiazgowe notowanie gestów i sposobu mówienie (op. cit., s. 127) jako wynik oddziaływania na pisarza sztuki aktorskiej przełomu wieków. Wyrazista gestyka cechuje też bohaterów Przybyszewskiego, co Stanisław Mrazek wiąże z wpływem Darwina na teorię gry scenicznej, widocznym też w poglądach Józefa Kotarbińskiego (por. S. M r a z e k, **Środki ekspresji pozasłownej w dramatach Staffa, Tetmajera i Przybyszewskiego**, Wrocław 1980, s. 115-118). Te odmienne techniki kształtowania dialogu: autonomiczną i unarracyjnioną zauważyli już W. W e i n t r a u b, **Wyznaczniki stylu realistycznego**, "Pamiętnik Literacki" 1960, z. 2, s. 411-412 oraz M. G ł o w i ń s k i, **Po-**

**wieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej**, Wrocław 1969, s. 137. Pierwszą linię tworzą Reymont i Żeromski, drugą - Berent i Przybyszewski. Łatwo dostrzec, iż jest to wycinek szerszych nurtów: realistycznego i "ekspresjonistycznego". Nawet jednak w **Dzieciach** Prus nie zdradza tendencji do całkowitej redukcji komentarza. W zachowanych odbitkach korektowych mamy dopisek jego ręką: "- Jak własne dzieci!.. Piękny pan!.. Wesoły pan!.. odpowiedział Josek". W następnej korekcie w tym miejscu jest: "- Jak moje własne dzieci!.. [...] **odparł** Josek". Tak zostało w druku. Por. B. P r u s, **Dzieci**, odb. korektowa, Bibl. Publ. m. st. Warszawy, rkps 155 IV.

[28] B. B o j a r, **Polskie czasowniki dotyczące procesów informacyjnych (Elementy metainformacji w tekstach języka naturalnego)**, "Studia Językoznawcze" III, op. cit., s. 7-46.

[29] Zob. M. M ą c z y ń s k i, **O czasownikach onomatopeicznych oznaczających mówienie**, "Język Polski" 1984, nr 1-2, s. 105.

[30] Celują w nich pisarze o rodowodzie chłopskim i kresowym. B. B o j a r (op. cit., s. 27) wypisała kilkadziesiąt takich czasowników tylko ze **Zwierzoczłekoupiora** Tadeusza Konwickiego. Równie częste są w twórczości Zygmunta Trziszki.

[31] "Powiedzieć" - według Smółkowej - użyto w **Lalce** 354 razy. W badanym przez nas materiale słowo to rzadko wystąpiło w funkcji wprowadzającego przytoczenie. W **Placówce** mamy tylko 3 takie użycia. Oczywiście, czasownik ten występuje w innych sytuacjach, np. "- A powiedzcież mi - mówił kowal jak poznać, że człowieka strach zdejmuje?.." - II, 124, "Nawet nie mógłbym powiedzieć, że ją kocham". II, 336.

[32] Przykłady z pracy B. B o j a r, op. cit., s. 39.

[33] Polilogiem określa się "strukturę językową (całość) (jednostkę tekstową) powstałą w wyniku aktywnego uczestnictwa językowego co najmniej trzech rozmówców, z których każdy buduje kolejno wypowiedź-argument w ściśle określonej jednej sytuacji fizycznej (miejsce, czas)" - B. Boniecka, A. Pajdzińska, **Polilog (próba definicji)**, w: **"Język - teoria - dydaktyka"**, VI, 1980, s. 63.

[34] L. S o w i ń s k i, **Na rozstajnych drogach. Powieść współczesna**, T. II, Warszawa 1886, s. 1-6. Oto skrót rozmowy:

"Odezwał się na nowo Prezes, zmieniając ton lekki na posępne **basso profondo** [...] mówił szambelan Frycz [...] odrzekł pan Prezes [...] dorzucił baron v. Marken [...] potwierdził z powagą pan szambelan [...] przerwał mu ze swadą

apologiczną Prezes [...] zgromił mówiącego szambelan, ale z uśmiechem przeczącym słów surowości [...] potwierdził Prezes, pozwalając się unieść poufnemu prądowi rozmowy [...] zawołali jednogłośnie baron z szambelanem. I rozmowa potoczyła się nowymi tory."

35 A. B a n a c h, **Wybór maski. 11 teatrów klasycznych**, Kraków 1984, s. 263.

36 J. M u k a r o v s k y, **Dialog i monolog**, w: tegoż **Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców**, wybór, redakcja i słowo wstępne J. Sławiński, Warszawa 1970, s. 185-222; K. V o s s l e r, **Mówienie, rozmowa i język**, w: K. V o s s l e r i L. S p i t z e r, **Studia stylistyczne**, wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa, R. Handke, Warszawa 1972, s. 108-121; V. V i n o g r a d o v, **Zagadnienie narracji wypowiadawczej w stylistyce**, w: L. S p i t z e r, K. V o s s l e r, V. V i n o g r a d o v, **Z zagadnień stylistyki**, Warszawa 1937, s. 127-148.

37 G. T a r d e, **Opinia i tłum**, przekład K. Skrzyńskiej, Warszawa 1904.

38 H. T a i n e, **Francja przed rewolucją**, według dziesiątego wydania oryginału przełożyli Piotr Chmielowski i Edward Grabowski, Warszawa 1881; H. S p e n c e r, **Instytucje obrzędowe stanowiące część IV Zasad socjologii**, z drugiego wydania oryginału przełożył J. K. Potocki, Warszawa 1890.

39 G. T a r d e, op. cit., s. 111.

40 Por. A. V. N o v i k o v, **Ot pozitivizma k intuitivizmu. Kriticzeskije oczerki burżuaznoj estetiki**, Moskva 1976, s. 28-29; szerzej o dialogu jako grze zob. G. B o r k o w s k a, op. cit., s. 40-51. Krytyczny przegląd pozytywistycznych koncepcji zabawy daje Józef Nusbaum, **Z zagadnień biologii i filozofii przyrody**, wyd. 2 przejrzane, Lwów 1905, s. 142--189.

41 Zob. V., **"Z ciasnej sfery". Powieść Meyersonowej**, Warszawa 1878, "Nowiny" 1878, nr 35, s. 3.

42 Por. P. C h m i e l o w s k i, **Dawniej i dziś. Kilka uwag z powodu repertuaru teatralnego**, w: **Pisma krytycznoliterackie**, opr. H. Markiewicz, T. II, Warszawa 1961, s. 172-188.

43 E. S ł o w a c k i, **Prawidła wymowy i poezji**, wyd. 4, Wilno 1847, s. 164.

44 K. M e c h e r z y ń s k i, op. cit., s. 97-105; F. S. D m o c h o w s k i, **Nauka prozy, poezji oraz Zarys piśmiennictwa polskiego**, wyd. 2, cz. 1, Warszawa 1865, s. 40-41; P. C h m i e l o w s k i, **Stylistyka...** op. cit., s. 273-288.

[45] H. Życzyński, **Zasady kompozycji i techniki dramatycznej**, Wrocław 1947, s. 134. Pożyteczny wgląd w poetykę dramatu pozytywistycznego daje praca Krystyny Osenkowskiej, **Kazimierz Zalewski i jego dramat mieszczański**, Bydgoszcz 1985.

[46] M. Czermińska, **Pomiędzy listem a powieścią**, "Teksty" 1975, nr 4, s. 29.

[47] B. Smoleńska, **Listy w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej. Przegląd rodzajów epistolograficznych**, "Rocznik Biblioteki Narodowej" XVI: 1980, Warszawa 1981, s. 315; T. Budrewicz, **Prawidła stylu listowego w XIX wieku**, w: **Epistolografia jako źródło i jako literatura** (w druku).

[48] Zob. W. Brzeziński, **Stylistyka dla szkół przemysłowych i handlowych i do użytku przemysłowców**, Lwów 1912, s. 3.

[49] Nawiasem mówiąc, pozycja społeczna nauczycieli widocznie słabła, skoro w 1898 r. Edward Lubowski zaręczał, że nauczyciele zajmują w domu pierwsze miejsce po gospodarzach, a kto tak nie myśli, ten dowodzi "gminnego wychowania i pospolitego umysłu" (**Kodeks światowy czyli znajomość życia we wszelakich stosunkach z ludźmi. Na podstawie najlepszych źródeł ułożył** Spirydion, wydanie nowe przejrzane i znacznie powiększone, Warszawa 1898, s. 14). Wkrótce jednak Mieczysław Rościszewski, autor wielu podobnych prac, twierdził, iż w zaproszeniu nauczyciela na obiad "nie ma [...] i nie może być zresztą nic zdrożnego" - **Księga obyczajów towarzyskich**, Lwów - Złoczów 1905, s. 99.

[50] "Kurier Warszawski" 1876, nr 56, przedr. w **Kroniki**, T. II, Warszawa 1953, s. 322-324. O stosunku Prusa do etykiety por. też **Kroniki**, T. VII, Warszawa 1958, s. 108.

[51] M. Rościszewski, op. cit., s. 140. Zob. też J. Miłkowski, **Prawidła obyczajności ku zachowaniu uprzejmych w świecie stosunków według dzieła francuskiego ułożył...**, Kraków 1852; **Wskazówki obejścia się z ludźmi i zwyczaje światowe. Gry i zabawy towarzyskie** [...], Kraków 1882 (drugie, zmienione wydanie to: **Wskazówki światowe w różnych okolicznościach życia. Album prawd. Rozrywki umysłowe**, Kraków 1884); **Nie przystoi albo prawidła grzecznego zachowania się przy stole, w mowie i w życiu społecznym, a tym samym i uniknięcia wyradzających się stąd nieprzyjemności**, Lwów 1887; **Zwyczaje towarzyskie (Le savoir - vivre) w ważniejszych okolicznościach życia przyjęte**, według dzieł francuskich spisane, wyd. 2 pomnoż. i popr., Kraków 1876; **Książeczka o dob-**

rych **zwyczajach towarzyskich**, Cieszyn b.d. [ca 1900]; L. B. Kalina, **Abecadło życia powszechnego. Pogadanki popularne o najprostszych sposobach uszczęśliwienia samego siebie. Nr 2. Co robić, ażeby się ludziom podobać? Poradnik dla młodzieży płci męskiej**, Lipsk (1904).

52 **Nie przystoi**, op. cit., s. 28; **Książeczka**, op. cit., s. 17.

53 G. Tarde, op. cit., s. 111.

54 E. Lubowski, **Kodeks światowy**, op.cit., s. 184.

55 Barwa i wysokość głosu były traktowane jako trwały znak charakteru.

"Zbyt głos podnosić jest zuchwalstwa i dumy oznaką, mówić zbyt cicho zdradza nużącą lękliwość, zbyt rozciągle cechuje leniwość ducha a zbyt szybko - lekkość charakteru. Dźwięk głosu ostry i wybitny zdradza cierpkość uczucia i na odwrót miękki, syczący i pieszczotliwy znamionuje gnuśność i usposobienie do próżności [...]" - J. Miłkowski, **Prawidła obyczajności**, s. 72.

"Na dowód, jak dalece ważną głos gra rolę w charakterystyce człowieka, powiemy, że we Włoszech brzmienie głosu zapisuje się zawsze w paszportach jako punkt niezbędny do całości rysopisu". - A. Ysabeau, **Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakteru z rysów twarzy i kształtu głowy**, z francuskiego przełożył Wł. Noskowski, Warszawa 1876, s. 31.

56 **Wzorowy sekretarz** [...] ze wstępem Władysława Sabowskiego, wyd. 2, Lwów b.d., s. 17.

57 Dylematy Wokulskiego: czy już na schodach zdjąć kapelusz? (święcone u hrabiny), "frak czy surdut" do proszonego obiadu? charakteryzują poczucie towarzyskiej niepełnowartościowości. Atakowanie ryby nożem to wyzwanie, jakie rzuca salonom. Reakcje Łęckiego i Izabeli podkreślają tę gafę, zresztą niewielką. Nie znalazłem w ówczesnych podręcznikach kategorycznego zakazu używania noża do ryby. T. Jeske-Choiński uważał, iż ryby się je "za pomocą grabki i bułeczki" ("Kurier Warszawski" 1890, nr 88, s. 1); zdaniem M. Rościszewskiego "do ryb używa się wyłącznie widelca, krajać zaś je można nożem specjalnym, przy czym można sobie pomagać chlebem w nabieraniu kąsków" - **Księga obyczajów**, s. 238. Ciekawsze są gafy Izabeli, która nie przestrzega ceremoniału kwesty wielkanocnej i mówi w obcym języku w obecności współrozmówcy. Panna Łęcka jest tak wyobcowana z rzeczywistości, że nawet nie stara się dawać innym przykładu.

58 **Nie przystoi**, s. 27-28 (podkr. aut.).

[59] Honoryfikatywność to "szczególny rodzaj znaczenia zawartego w treści zdania - jest to komunikat informujący o towarzysko-społecznej relacji między nadawcą a odbiorcą tekstu językowego". R. Huszcza, **O gramatyce grzeczności**, "Pamiętnik Literacki" 1980, z. 1, s. 175. Jest to poszerzona wersja referatu **Czy honoryfikatywność jest w języku polskim kategorią gramatyczną**, w: **Język - teoria - dydaktyka**, IV, Kielce 1980, s. 48-54. Autor operuje tylko materiałem współczesnym, zasięg honoryfikatywnego użycia np. czasownika był w XIX w. większy.

[60] E. Goffman, **Człowiek w teatrze życia codziennego**, opracował i słowem wstępnym poprzedził Jerzy Szacki, przełożyli Helena i Paweł Śpiewakowie, Warszawa 1981.

[61] B. Prus, **Sieroca dola** [1876], w: **Pierwsze opowiadania**, Warszawa 1949, s. 243, podkr. aut.

[62] G. Simmel, **Socjologia**, przeł. M. Łukasiewicz, wstępem opatrzył Stefan Nowak, Warszawa 1975, s. 62, podkr. aut.

[63] N. I. Formanovskaja, **Upotreblienije russkogo rieczevogo etikieta**, izd. 2, Moskva 1984, s. 8.

[64] Teoretycznoliterackie możliwości rozpatrywania tych stosunków pokazują W. Harvey, **Stosunki międzyosobowe w powieści**, "Pamiętnik Literacki"1971, z. 1,; A. Chojnacki, **Sytuacja międzyosobowa w powieści - struktura, funkcje, znaczenie**, w: **Dialog w literaturze**, pod red. E. Czaplejewicza i E. Kasperskiego, Warszawa 1978, s. 103-116.

[65] H. Spencer, **Instytucje obrzędowe**, op. cit., s. 130.

[66] H. Safarewiczowa, **Tytuły grzecznościowe w "Panu Tadeuszu"**, w: **W służbie nauce i szkole. Księga pamiątkowa poświęcona Profesorowi Doktorowi Zenonowi Klemensiewiczowi**, Warszawa 1970, s. 267-275.

[67] W **Koroniarzu w Galicji** Lam z satyryczną przesadą opisuje magiczny wpływ tytułów rodowych, pozwalający parweniuszom udawać książęta. Podobny chwyt stosuje A. Gruszecki w **Na swobodzie**. Ta przeróbka starego motywu komediowego "z chłopa król" dobrze ilustruje dynamikę przemian społeczeństwa, które nie wypracowało jeszcze demokratycznych znaków statusu społecznego.

[68] Por. K. Ożóg, **Ekspresywność zwrotów grzecznościowych**, w: **Język - teoria - dydaktyka**, V, Kielce 1982, s. 224.

[69] K. Ożóg, **Powitania i pożegnania w języku mówionym mieszkańców Krakowa**, "Język Polski" 1980, nr 2-3, s. 134:

Tenże, **Zwroty grzecznościowe współczesnej polszczyzny mówionej**, w: **Język - teoria - dydaktyka**, VIII, Kielce 1987, s. 83-96.

70 E. Grodziński, **Wypowiedzi performatywne**, Wrocław 1980, s. 90-100.

71 D. Bula, J. Nawacka, **Próba klasyfikacji aktów mowy**, "Socjolingwistyka", T. 5, pod red. W. Lubasia, Warszawa - Katowice 1983, s. 31-46.

72 Pojęcia "językowy portret" i "językowa maska" wprowadza Ljubov I. Eremina, **O jazykie chudożestviennoj prozy N.V. Gogola, Isskustvo poviestvovanija**, Moskva 1987, s. 98-108.

73 H. Spencer, **Szkice filozoficzne**, cz. I, Warszawa 1883, s. 97.

74 Możliwe, że to stwierdzenie jest zbyt kategoryczne. W czasie pisania **Lalki** jej autor był jednak wyraźnie pod wpływem Spencera a nie Milla. Por. entuzjastyczną opinię o **Jednostce wobec państwa** w "Kurierze Warszawskim" 1885, nr 317 b. Zob. też A. Jaszczuk, **Spór pozytywistów z konserwatystami o przyszłość Polski 1870-1903**, Warszawa 1986, s. 150-164; L. Włodek, **Bolesław Prus**, op. cit., s. 301; F. Araszkiewicz, **Bolesław Prus. Filozofia, kultura, zagadnienia społeczne**, Wrocław 1948, s. 143-144.

75 R. Hirzl, **Der dialog. Ein literarhistorischer Versuch**, Lipsk 1895, s. 1, cyt. wg: E. Kasperski, **U źródeł dialogu (Trzy tradycje)**, "Przegląd Humanistyczny" 1988, nr 3, s. 165.

76 Tamże

77 B. Boniecka, **Pytajne kwalifikatory tekstu**, "Poradnik Językowy" 1988, nr 6, s. 407-426.

78 Por. Gr. Wiń., **Za żelazną bramą**, "Kurier Codzienny" 1889, nr 260, s. 2: "W budce z obuwiem inaczej bowiem się dzieje, niż przy jatce z mięsem. Tam tak:

- Ile funt krzyżówki?
- Tyle a tyle.
- A nie będzie dwa grosze taniej?
- Idź panna do choroby.

Tu zaś tak:

- Proszę o buciki z obczaszami. [!]
- Proszę, niech panienka siędzie i przymierzy. A co? Jakby ulał na panienkę.
- Kiedy za duże.
- Teraz, proszę panienki, taka moda".

[79] Por. Z. Bokszański, A. Piotrowski, M. Ziółkowski, **Socjologia języka**, Warszawa 1977; **Język i społeczeństwo**, wybrał i wstępem opatrzył Michał Głowiński, Warszawa 1980; obszerną bibliografię zawiera książka A. Piotrowskiego i M. Ziółkowskiego, **Zróżnicowanie językowe a struktura społeczna**, Warszawa 1976.

[80] L. Zaręba, **Formy zwracania się do drugiej osoby w języku polskim i francuskim**, "Język Polski" 1981, nr 1-2, s. 1-12; K. Pisarkowa, **Jak się tytułujemy i zwracamy do drugich**, "Język Polski" 1979, nr 1, s. 5-17; J. Miodek, **Jeszcze o sposobach zwracania się do drugich**, "Język Polski" 1980, nr 2-3, s. 177-179; E. Tomiczek, **System adresatywny współczesnego języka polskiego i niemieckiego. Socjolingwistyczne studium konfrontatywne**, Wrocław 1983.

[81] H. Spencer, **Instytucje obrzędowe...** s. 139-140.

[82] Zob. A. Okopień-Sławińska, **Jak formy osobowe grają w teatrze mowy? (Semantyczne transpozycje form osobowych)**, w: Tejże: **Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)**, Wrocław 1985, s. 82-83.

[83] J. Grosse, K. Nitsch, **"Pan", "ty" czy "wy"**, "Poradnik Językowy" 1907, nr 4, s. 49-53.

[84] J. M. Kamiński, **Pan, ty czy wy?**, "Kurier Codzienny" 1889, nr 244, s. 1, podkr. aut.

[85] J. Miłkowski, **Prawidła obyczajności.** op. cit., s. 141; **Nie przystoi...** op. cit., s. 28, podkr. aut.

[86] M. Rachwałowa, **"Panie Wokulski..." czyli o pewnym typie form adresatywnych w "Lalce" Prusa**, maszynopis łaskawie udostępniony mi przez autorkę; Taż: **Socjolingwistyczna funkcja zwrotów do adresata w "Nad Niemnem"** E. **Orzeszkowej**, w: **W świecie Elizy Orzeszkowej**, pod red. H. Bursztyńskiej, Wydawnictwo Naukowe WSP, Kraków 1990.

[87] B. Prus, **Kroniki**, T. XI, Warszawa 1961, s. 106-108

[88] Językoznawcze i teoretycznoliterackie omówienie problematyki form osobowych zawierają prace: T. Rittel, **Kategoria osoby w polskim zdaniu**, Warszawa - Kraków 1985; A. Okopień-Sławińska, **Semantyka wypowiedzi poetyckiej**, op. cit., cz. 2; J. Lalewicz, **Retoryka kategorii osobowych. Zarys problematyki**, w: **Tekst i zdanie. Zbiór studiów** pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus, Wrocław 1983, s. 267-280; A. Wilkoń, **Funkcje kategorii gramatycznych w tekstach literackich. cz. 1: Kategoria osoby**, "Język Artystyczny", T. 4, pod red. A. Wilkonia, Katowice 1986, s. 9-31;

M. W o j t a k, **Tekstowe realizacje kategorii osoby a relacje nadawca - odbiorca w dialogowych utworach literackich (na wybranych przykładach)**, w: **Stylistyczna akomodacja systemu gramatycznego**, pod red. T. Skubalanki, Wrocław 1988, s. 117-127.

[89] Por. S. K o w a l s k a - G l i k m a n, **Pojęcie drobnomieszczaństwa i jego miejsce w strukturze społecznej**, w: **Dzieje burżuazji w Polsce. Studia i materiały**, T. II, pod red. R. Kołodziejczyka, Wrocław 1980, s. 49-63.

[90] Por. M. W o j t a k, **O języku i stylu "Wesela" Stanisława Wyspiańskiego**, Lublin 1988, s. 41-57. Szczegółowe ustalenia i bibliografię prac o dialogu mówionym zawiera rozprawa B. Bonieckiej, **Składnia pytania i odpowiedzi we współczesnej polszczyźnie mówionej**, "Studia Językoznawcze", VI, pod red. W. Borysia, Wrocław 1980, s. 7-73.

[91] H. S i e n k i e w i c z, **Na jedną kartę**, Warszawa 1901, s. 47.

[92] [A. Z a l e s k i], **Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową XYZ**, opr. R. Kołodziejczyk, Warszawa 1971.

[93] J. I. K r a s z e w s k i, **Lalki. Sceny przedślubne**, Kraków 1973, s. 46.

[94] K. W., **Salon i klub**, "Niwa" 1884, z. 221, s. 329-340.

[95] B. P r u s, **Kroniki**, T. VII, s. 208.

[96] H. T a i n e, **Francja przed rewolucją**, op. cit., s. 130, 138.

[97] H. S p e n c e r, **Szkice filozoficzne**, op. cit., s. 134--139.

[98] H. T a i n e, **Francja...** s. 384.

[99] A. T. T y m i e n i e c k a, **Struktura a wizja poetycka. Na podstawie analizy estetycznej "Nieboskiej komedii"**, w: **Szkice filozoficzne Romanowi Ingardenowi w darze**, Warszawa - Kraków 1964, s. 467.

[100] J. Ł o t m a n, **O semiotyce pojęć "wstyd" i "strach" w mechanizmie kultury (tezy)**, w: **Semiotyka kultury**, Wybór i opracowanie E. Janus i M. R. Mayenowej, Warszawa 1977, s. 171-174.

[101] Por. V. V. O d i n c o v, **Stilistika tieksta**, Moskva 1980, rozdz. **Razvitie diałogiczeskich form v russkoj litieraturie**, s. 226-249.

[102] Mimo zastrzeżeń terminologicznych, jakie wysunął E. K a s p e r s k i (**Dialog a nauka o literaturze**, w: **Dialog w literaturze**, op. cit., s. 271-272), pojęcie "dialog asymetryczny" okazuje się przydatne w analizie rozmów, których uczestnicy nie stoją na równorzędnych stanowiskach. Por. ciekawą interpretację dialogów w powieści produkcyjnej - W. T o m a s i k, **Dialog asymetryczny**, "Pamiętnik Literacki" 1985, z. 3, s. 135-157. Podobne tendencje widzi V. V. Odincov w dialogu "opisowym" - zob. V. V. O d i n c o v, **Stilisticzeskaja struktura diałoga**, w: **Jazykovyje processy sovriemiennoj russkoj chudożiestviennoj litieratury**. Proza, Moskva 1977, s. 99-129.

[103] A. M a r t u s z e w s k a, **Zrozumiałość tekstu dzieła literackiego jako jeden z warunków jego poczytności**, "Pamiętnik Literacki" 1982, z. 3-4, s. 237-260.

## UCZONY WŚRÓD ANIOŁÓW I SAMIC ( O STYLU MIŁOSNYM)

[1] Cz. L a t a w i ę c, **Bolesław Prus. "Lalka"**, op. cit., s. 44.

[2] M. R o m a n k ó w n a, **"Lalka" Bolesława Prusa**, op. cit., s. 18-22.

[3] E. P i e ś c i k o w s k i, **Bolesław Prus**, Warszawa 1977, s. 107.

[4] Z. S z w e y k o w s k i, **"Lalka" Bolesława Prusa**, op. cit., s. 235 i nast.

[5] K. T u r e y, **Bolesław Prus a romantyzm**, Lwów 1937.

[6] H. M a r k i e w i c z, **"Lalka" Bolesława Prusa**, op. cit. s. 39-45.

[7] M. I n g l o t, **Obraz idealnej miłości w "Lalce" Bolesława Prusa**, "Acta Universitatis Wratislaviensis No 240. Prace Literackie XVI", Wrocław 1974, s. 61-75.

[8] W. K r z e m i ń s k a, **Bohater mityczny w powieściach polskich i francuskich XIX w.**, Warszawa 1985. Por. też J. T o m k o w s k i, **Neurotyczni bohaterowie powieści Prusa**, "Pamiętnik Literacki" 1986, z. 2, s. 27-63; D. W e l s h, **Ajesza, Aspazja, Izabela**, "Pamiętnik Literacki" 1973, z. 2, s. 79-84

[9] Np. Z. Szweykowski twierdził: "Szczególnie jak gdyby przeznaczoną dla niego jest pani Stawska: sama ona żyje

ciągle myślą o innych i nie tylko nie hamowałaby społecznych idei Wokulskiego, ale przeciwnie, pobudzałaby go do ich realizacji." - **"Lalka"**, op. cit., s. 285.

10 A. Martuszewska, **Romans po polsku. Koncepcja miłości w powieściach Marii Rodziewiczówny**, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", R. XVI (1981), Warszawa - Łódź 1983, s. 67.

11 P. Chmielowski, **Kobiety Mickiewicza, Słowackiego i Krasińskiego. Studium literackie**, Warszawa 1873.

12 [J. Miłkowski], **Niezawodny zdobywca serc czyli praktyczna i przystępna wskazówka ku pozyskaniu szczęścia w każdym towarzystwie [...]**, Warszawa 1867; Tenże, **Sztuka pozyskania w krótkim czasie oblubienicy jakiej kto sobie życzy, z posagiem albo bez posagu [...]**, Warszawa 1867; Tenże, **Sztuka wydania się za mąż w jak najkrótszym czasie**, Warszawa 1867.

13 **Kobieta, miłość i małżeństwo, czyli zbiór zdań, myśli i epigramatów najsławniejszych pisarzy, poetów i filozofów o kobiecie i dziewicy, mężatce, przyjaciółce oraz o miłości i małżeństwie**, zebrał i ułożył Mścisław Kamiński, Warszawa 1873; **Kobieta i mężczyzna. Miłość i małżeństwo. Zbiorek zdań i myśli znakomitych pisarzy i filozofów**, Warszawa 1887. Z **Kolendy dla gospodyń na rok 1882** L. Ćwierczakiewiczowej Prus wynotował zdanie: "Kobiety to anioły, które przez bramy raju na dno piekła nas prowadzą" - zob. B. Prus, **Kroniki**, T. V, Warszawa 1955, s. 207.

14 **Sztuka podobania się mężowi. Na wzór dzieła Eugeniusza Pradel członka wielu towarzystw uczonych dla mojej Przyszłej przez Przyjaciela Płci Pięknej**, Warszawa 1834, s. 67, 77.

15 |J. Miłkowski|, **Sztuka wydania się...** op. cit., s. 25.

16 C. Lombroso i G. Ferrero, **Kobieta jako zbrodniarka i prostytutka. Studia antropologiczne, poprzedzone biologią i psychologią kobiety normalnej.** Z upoważnienia autorów tłomaczył Dr J. Szenhak, Warszawa 1895.

17 C. Lombroso, **Psychologia pocałunku**, przekład z włoskiego W. Łosia, Warszawa b.d., s. 20.

18 To zresztą starsza tradycja. W debiutanckiej powieści H. Sienkiewicza **Na marne** Szwarc przygląda się piersiom śpiącej Heleny -

"Nie masz nic bardziej miękkiego, jak łagodny ruch piersi kobiecej. Oparłszy na niej głowę, można ukołysać się i usnąć,

jak w kolebce lub w łodzi, trącanej falą. Każdy pamięta, jak tak usypiał na piersi matczynej". - **Na marne**. Warszawa 1901 s. 131.

19 G. Z a p o l s k a, **Przedpiekle. Powieść ze wspomnień pensjonarki galicyjskiej**, "Przegląd Tygodniowy" 1889, nr 1, s. 10.

20 L. B. G r z e n i e w s k i, **Drobiazgów duch wspaniały i powietrzny... Szkice o realiach literatury**, Warszawa 1973, s. 178-190.

21 B. P r u s, **Lalka**, op. cit., T. II, s. 230.

22 Cyt. za: S. W a s y l e w s k i, **O miłości romantycznej**, Kraków 1958, s. 42.

23 L. S o w i ń s k i, **Na rozstajnych drogach. Powieść współczesna**, Warszawa 1886, T. III, s. 161.

24 Tamże, T. II, s. 247-248.

25 Por. J. K u r c z e w s k a, **Społeczny wzór uczonego na podstawie warszawskiej prasy pozytywistycznej**, w: **Inteligencja polska XIX i XX wieku**. Studia 4, pod red. R. Czepulis-Rastenis, Warszawa 1985, s. 136-160.

26 Por. M. S z p a k o w s k a, **Ogień i żal. O słownictwie wierszy miłosnych Kniaźnina i Karpińskiego**, "Pamiętnik Literacki" 1966, z. 4, s. 491-507; T. S k u b a l a n k a, **U źródeł stylu erotyków Leśmiana**, w: **Studia o Leśmianie**, pod red. M. Głowińskiego i J. Sławińskiego, Warszawa 1971, s. 134-135.

27 Przypomnijmy, że i Wincunia z **Na prowincji** Orzeszkowej chętnie słucha zalotnych opowieści Aleksandra o łabędziach w Łazienkach.

28 Por. list Albiny do Edwarda - W. M a r r e n é [Morzkowska], **Życie za życie. Powieść**, Warszawa 1883, s. 118.

29 Według obliczeń Smółkowej - 24 razy.

30 T. S k u b a l a n k a, **Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji**, Toruń 1966, s. 354.

31 Por. Wł. Z a g ó r s k i, **Dwa słówka. Humoreska**, "Kurier Polski" 1889, nr 79-82, 85, zwł. nr 81, s. 2.

32 K. H o f f m a n, **Czym ja poeta**, w: T e g o ż, **Nieznany gość. Zbiorek wierszy**, Suwałki 1877, s. 81-82. Że "Anioł" się zleksykalizował, świadczy niecierpliwa wypowiedź redakcji "Nowin" 1878, nr 165, s. 3:

"Gdybyśmy strzegli się używania względem pism nawet tak niewinnych epitetów jak "anielski", to doprawdy musielibyśmy chyba żadnych nie używać".

33 R. N e l l i, **Miłość dworska**, w: **Natura - kultura - płeć**, Warszawa 1969, s. 110-148.

34 **Kobieta, miłość i małżeństwo...** op. cit., s. 138, 170.

35 G. Z a p o l s k a, **Kaśka Kariatyda**, wyd. 4, Kraków 1974, s. 132-133, 100.

36 K. L a s k o w s k i [El], **Próbki antologii żargonowej**, Warszawa 1907, s. 9.

37 Teoria o nabywaniu przez samicę trwałych własności *przekazywania potomstwu cech samca innej rasy była uważana za* dowiedzioną - zob. G. L e w e s, **Fizjologia codziennego życia**, z angielskiego przetłumaczył Ludwik Masłowski, T. II, Kraków 1873, s. 283.

38 O heliotropach w literaturze pisał L. B. G r z e n i e w s k i, **Miejsce na ziemi. Szkice warszawskie**, Warszawa 1977, s. 54-61. Do jego zestawień można dorzucić Lucy z **Ziemi obiecanej** i **Pańskie dziady** Bałuckiego. Miłość tristaniczną omawia K. Pospiszyl, **Tristan i Don Juan czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej**, Warszawa 1986.

39 Wł. Z a g ó r s k i, l. c.

40 S. G r u d z i ń s k i, **Zamieć zimowa. Kilka kartek z niewydanego pamiętnika**, w: T e g o ż, **Nowele**, Kraków 1887, s. 23-24. Na zdrobnienia zwracał już uwagę J. B a c h ó r z, **Anatomia romansowej heroiny**, "Teksty" 1977, nr 2, s. 93.

41 Por. "Przegląd Tygodniowy" 1888, nr 51, s. 661, gdzie wykpiono styl miłosny Feliksa Erenfeuchta.

42 U r s y n [J. Zamarajew], **Pyłki. Szkice i obrazki**, Warszawa 1889, s. 5, 7. Zob. też krytykę jego stylu w "Kurierze Codziennym" 1889, nr 172, s. 2.

43 C. J e l l e n t a, **Kartki z życia samiczki**, "Przegląd Tygodniowy" 1890, nr 50, s. 600.

44 M. G a w a l e w i c z, **Filistry**, op. cit., T. I, s. 63. Na marginesie amazonki jako znaku erotycznego przypomnijmy, że w **Na rozstajnych drogach** Emma, chcąc uwieść Stasia, przybywa doń konno, potem rozpina guziki na piersiach i rzuca mu się na szyję, "a piękna jej pierś, uwolniona z więzienia swego, ugodziła go w same usta śmiertelnym, chociaż nie ost-

rym grotem". Zauważmy współistnienie leksyki miłosnej i wojennej.

45 C. Lombroso, **Człowiek-zbrodniarz w stosunku do antropologii, jurysprudencji i dyscypliny więziennej. Zbrodniarz urodzony. Obłąkaniec zmysłu moralnego**, z 4-go wydania włoskiego przeł. J.L. Popławski, T. III, Warszawa 1891, s. 20. W kategoriach darwinowskich rozważa ten problem J. Bachórz, **Rumieńce Stanisława Wokulskiego**, "Polonistyka" 1987, nr 8, s. 571-580.

46 E. Orzeszkowa, **Na prowincji**, Warszawa 1965, s. 45.

47 W. Marrené [Morzkowska], **Mąż Leonory. Powieść**, Warszawa 1883, s. 17.

48 A. Dygasiński, **Na warszawskim bruku**, Warszawa 1959, s. 171.

49 O erotyzmie Wokulskiego ciekawą wzmiankę daje M. Płachecki, **Bohaterowie i fabuła...** op. cit., s. 128. Przypomnijmy, że cnotliwy bohater w Paryżu "pił koniak, grał w karty i w ruletę, albo oddawał się rozpuście" (II, 33).

50 L. Thore, **Język i rzeczywistość płci**, w: **Natura**. op. cit., s. 89.

51 E. Feuchtersleben, **Higiena duszy**, przełożył z wydania osiemnastego Aug. Thugutt, Warszawa 1857, s.112.

## LALKI, KAMIENIE I LUDZIE

1 B. Prus, **Słówko o krytyce pozytywnej (Poemat realistyczny w 6 pieśniach)**, w: **Studia literackie, artystyczne i polemiki**, Warszawa 1950, s. 202.

2 Cytaty wg H. Markiewicz, **"Lalka" Bolesława Prusa**, op. cit., s. 160, 170, 182, 210.

3 Tamże, s. 160.

4 A. Krzyżanowski [Natalia Krzyżanowska], **Prądy społeczne w zwierciadle literatury**, "Tygodnik Mód i Powieści" 1890, nr 7-9.

5 H. Życzyński, **"Lalka". Studium syntetyczno-porównawcze**, Lublin 1934 (odbitka z "Prądu" 1934, nr 3-5).

6 S. Kunowski, "Lalka" **Bolesława Prusa - powieść nieznana**, "Zdrój" 1945, nr 7, s. 4.

7 E. Czaplejewicz, **Lalki Prusa i Platona**, "Miesięcznik Literacki" 1987, nr 1, s. 59.

8 Określenia tego nie używamy w ścisłym pojęciu, ustalonym przez stylostatystykę, pamiętając o zastrzeżeniach metodologicznych, jakie wysunęła M. Podraza-Kwiatkowska w pracy **Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski**, Kraków 1975, s. 204. Z podobnych chyba założeń wychodzi H. Markiewicz, uznając za słowo - klucz w **Lalce** określenia "romantyk" (użyte 19 razy), "marzyciel" (15) i "idealista" (2 razy) - por. H. Markiewicz, **Świadomość literatury. Studia i szkice**, Warszawa 1985, s. 280.

9 Por. G. Cocchiara, **Dzieje foklorystyki w Europie**, przeł. W. Jekiel, Wstęp i rozdział o folklorystyce polskiej napisał J. Krzyżanowski, Warszawa 1971, s. 405-421.

10 F. Queyrat, **Gry i zabawy dziecięce. Studium nad wyobraźnią twórczą u dzieci**, przetłumaczyła z francuskiego Marya Rodysowa, Warszawa 1905, s. 107-118.

11 [J. Miłkowski], **Przygoda lalki czyli historia o Wyrwiduszce. Naśladowane z francuskiego**, Warszawa 1871.

12 T. T. Jeż, **Felieton zagraniczny**, "Nowiny" 1878, nr 168, s. 1-2.

13 W. Kosiakiewicz, **Dzieci. Wesele lalki**, "Kurier Codzienny" 1889, nr 168-169 (tuż po zakończeniu druku **Lalki** w dzienniku!).

14 S. Grudziński, **Lala Obrazek miejski**, w: Tegoż: **Nowele**, Warszawa 1887, s. 229.

15 B. Prus, **Kroniki**, T. VII, s. 115, 126.

16 **Paryskie lalki**, "Nowiny" 1878, nr 107, s. 3-4.

17 B. Prus, **Kroniki**, T. VII, s. 47.

18 A. W., b. przewodnik zakładu Froeblowskiego, **Wystawa przemysłowa w Muzeum. III. Zabawki dziecinne**, "Przegląd Tygodniowy" 1888, nr 51, s. 660.

19 Por. B. Wieczorkiewicz, **Słownik gwary warszawskiej XIX wieku**, Warszawa 1966, s. 253.

20 P. Chmielowski, **Pisma krytyczno-literackie**, op. cit., T. I, s. 237.

[21] W. R a b s k i, **Orzeszkowa**, "Kurier Warszawski" 1907, nr 157, s. 2.

[22] F e m i n u s, **Prawo na męża**, "Kurier Codzienny" 1889, nr 300, s. 1.

[23] C. R o w i ń s k i, **Człowiek i marionetki**, "Miesięcznik Literacki" 1981, nr 3, s. 38-50.

[24] W. S k i b a [Władysław Sabowski], **Paryżanin. Kartka z kroniki parafialnej**, Warszawa 1913, s. 140 (pierwodruk czasop. 1883, książk. 1888). To ujęcie żartobliwe. Można też spotkać nazwę Galatei na określenie kobiety, którą mężczyzna chce ożywić s w o j ą miłością, a jej chłód wynika stąd, że kocha innego. Tak jest przedstawiona Leonora w **Mężu Leonory** W. Marrené (Morzkowskiej) - 1883 r., później zaś w **Za błękitami** Józefa Weyssenhoffa (1903). Głośna komedia G. B. S h a w a **Pigmalion** (1912) w swej krytyce pruderii, zakłamania i snobizmu pod niejednym względem przypomina **Lalkę**. W **Gęsiach i gąskach** M. Bałuckiego uwodziciel Pantaleon nuci arię z opery komicznej **Galatea** (libretto Jules Barbier i Michel Carré, muzyka Victor Massé). Motyw ten spotykamy też w jego powieści **O kawał ziemi**, gdzie jest skombinowany z nowelą Turgieniewa **Faust**. Tu Galatea jest arystokratką, a Pigmalion człowiekiem z gminu. Galatee nie zawsze były bierne. Jedna chciała zabić Pigmaliona i związać się z jego bratem - zob. **Galatea**. Dramat greckiego poety Basiliadesa, przerobiony i uscenizowany przez panią Edmond A d a m (Juliette Lamber), przekład A. Tripolinówny, "Kłosy" 1881, nr 841-846.

[25] Zob. "Kurier Polski" 1890, nr 39, s. 2.

[26] S. G r u d z i ń s k i, **Żona artysty. Powieść obyczajowa**, T. I, Kraków 1891, s. 221 (prwdr. "Kłosy" 1885).

[27] W. G r u b i ń s k i, **Lalka czy pajac?**, "Wiadomości" (Londyn) 1950, nr 46, s. 1.

[28] W. K r z e m i ń s k a, **Bohater mityczny...** op. cit., s. 82.

[29] Biały cylinder jest znakiem wytwornej elegancji romantycznej. Mieszczaństwo ciemnym kolorem ubrania o kroju podkreślającym zażywność figury reklamowało materialną stabilność. Por. A. B a n a c h, **Portret wzorowego mężczyzny**, Kraków 1965, s. 227.

[30] Por. W. P a w l u c z u k, **Scenariusze codzienności**, "Regiony" 1979, nr 4, s. 132-134.

[31] B. P r u s, **Notatki**, 144 II, ark. XXXVI, k. 142-143.

32 E. T y l o r, **Społeczeństwo pierwotne**, tłum. W. Noskowski, "Tygodnik Ilustrowany" 1874, T. IV, nr 344-350; T e n ż e **Cywilizacja pierwotna. Badania rozwoju mitologii, filozofii, wiary, mowy, sztuki i zwyczajów**, przekład z trzeciego wydania angielskiego z roku 1891 Z. A. Kowerskiej, ze wstępem i dodatkami dotyczącymi rzeczy słowiańskich, a zwłaszcza polskich, oraz życiorysem autora przez Jana Karłowicza, T. I-II, Warszawa 1896 (wyd. z lat 1871 i 1873 miały przekłady na znane Prusowi języki niemiecki i rosyjski); T e n - ż e **Antropologia. Wstęp do badania człowieka i cywilizacji (z rysunkami)**, Przetł. A. Bąkowska, wyd. 2, Warszawa 1902. W bibliotece Prusa była praca T y l o r a **O metodzie badań i rozwoju instytucji w zastosowaniu do praw małżeństwa i pochodzenia**, Przekł. z ang. A. Bąkowskiej, Warszawa 1897.

33 B. P r u s, **Emancypantki**, T. II, Warszawa 1960, s. 405.

34 P. L e h r - S p ł a w i ń s k i, **Bolesław Prus. Zagadnienia...** op. cit., s. 272.

35 J. i R. T o m i c c y, **Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka**, Warszawa 1975, s. 57-58; A. A f a n a s j e v, **Poeticzeskije vozrenija Słovian na prirodu**, Moskva 1868, T. 2, s. 462-463.

36 S. U l a n o w s k a, **Kamień w symbolice i podaniach**, "Ateneum" 1888, T, IV, z. 3, s. 526-545. Nadto, etnolingwistyczne studia M. M a z u r k i e w i c z, **Kamień: dzieło Boga czy diabelska sprawka?**, "Akcent" 1984, nr 4, s. 52-55; T a ż: **Kamień człekokształtny czyli życie ukarane**, "Polska Sztuka Ludowa" 1987, nr 1-4, s. 74-77. Podobne wierzenia były Prusowi znane. W **Placówce**, w scenie wycinania lasu, jest mowa o wielkich kamieniach, których chłopi nie ruszali, gdyż wierzyli, że za pierwszych dni stworzenia świata zbuntowane diabły rzucały nimi w aniołów, toteż ruszenie takiego kamienia mogłoby sprowadzić nieszczęście na wieś. Stara Sobieska tłumaczy Ślimakowej, iż Niemcy rozbijają kamienie, by sprawdzić, czy to prawda, że siedzą w nich żaby.

37 Por. J. S. W a s i l e w s k i, **Podróże do piekieł. Rzecz o szamańskich misteriach**, Warszawa 1985, s. 190-236.

38 Por. J. S z c z e p a ń s k i, **Sprawy ludzkie (I)**, "Regiony" 1977, nr 1, s. [illegible]-53. Zob. też J. W. D a w i d, **Rozkosz cierpienia**, w: T e g o ż: **Szkice psychologiczne**, Warszawa 1890.

39 H. K ü n g, **Bóg a cierpienie**, przeł. Irena Gano[illegible] Warszawa 1976, s. 42.

40 Szerzej o pojęciu duszy w poglądach Prusa zob. E. W a - r z e n i c a - Z a l e w s k a, **Koncepcja psychiki człowieka w**

twórczości Bolesława Prusa, "Przegląd Humanistyczny" 1983, nr 9/10, s. 84-85.

41 A. Jeske, **O istocie tragiczności**, "Tygodnik Ilustrowany" 1866, nr 331, s. 43.

42 Por. S. Sandler, **Ze studiów nad Świętochowskim**, Warszawa 1957.

43 S. Eile, **Dialektyka "Lalki"**... op. cit., s. 40-44; A. Tauber-Ziółkowski, **Sugestie interpretacyjne**, Londyn 1972, s. 9-29; E. Czaplejewicz, **Lalki Prusa**... op. cit.; J. Żernicki, **W świecie lalek Bolesława Prusa**, w: **Od klasycyzmu. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego w II klasie szkoły średniej**. "Glosariusz" 3, Wrocław 1987, s. 104-108.

44 Por. cykl artykułów H. Jurkowskiego, **Myśl estetyczna teatru lalek**, "Teatr Lalek" 1970 (tamże przekłady ważniejszych prac omawianych estetyków).

45 N. Niculecsu, **Dusza lalki i jej możliwości wyrazu**, "Teatr Lalek" 1958, nr 6, s. 14. Por. też J. Łotman, **Lalki w systemie kultury**, "Teksty" 1978, nr 6, s. 51.

46 B. Prus, **Notatki** ... [1886], 144 II, ark. XV, k. 60.

47 W. Zagórski, **Król Salomon. Poemat liryczny w trzech pieśniach**, Warszawa 1887, s. 66.

## ZAKOŃCZENIE

1 Por. J. Detko, **Ku wielkiemu realizmowi. Założenia filozoficzno-estetyczne i kierunek ich ewolucji**, w: **Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu**. Seria I, pod red. E. Jankowskiego i J. Kulczyckiej-Saloni przy współudziale M. Kabaty i E. Pieńkowskiej-Rohozińskiej, Wrocław 1980, s. 129-140.

2 M. Głowiński, **Cztery typy fikcji narracyjnej**, w: **Teoretycznoliterackie tematy i problemy**, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1986, s. 31-32.

3 Por. M. Płachecki, **Bolesława Prusa dialogi z nowelą**, w: B. Prus, **Nowele wybrane**, Warszawa 1979, s. 310.

4 J. Tynecki, **Światopogląd pozytywizmu - próba odtworzenia**, "Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza", R. XVII-XVIII (1982-1983), Warszawa - Łódź 1984, s. 188.

# Spis treści

